



**Luís Filipe
Leal de Carvalho**

**A Décima Sinfonia de Gustav Mahler –
obra aberta?**

Premissas para uma nova abordagem à realização da obra



**Luís Filipe
Leal de Carvalho**

**A Décima Sinfonia de Gustav Mahler –
obra aberta?**

Premissas para uma nova abordagem à realização da obra

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor António Manuel Chagas Rosa, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

*Para a Susana, a Margarida e a Beatriz, os meus pilares – pelas
longas ausências que tiveram de suportar.
Nunca estais longe do meu pensamento.*

o júri

presidente

Doutor Artur da Rosa Pires

Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Doutor António Manuel Chagas Rosa

Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (**orientador**)

Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia

Professor Associado da Universidade de Aveiro

Doutor Paulo Manuel Rego Ferreira de Castro

Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Doutora Madalena Abranches de Soveral Torres

Professora Coordenadora da Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo, Instituto Politécnico do Porto

Doutor Ricardo Iván Barceló Abeijón

Professor Auxiliar do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho

agradecimentos

O primeiro agradecimento não podia senão ser para a minha família:

à Susana, esposa, companheira e amiga, pela partilha e apoio em todas as lutas na nossa caminhada conjunta;

às minhas filhas, Margarida e Beatriz, por existirem e iluminarem a minha vida;

aos meus pais, por me educarem e terem dado espaço para eu crescer;

aos meus irmãos, pelo carinho;

aos meus sogros, pelo apoio incondicional, em todos os momentos.

Aos meus alunos, que todos os dias me ensinam algo, não posso também deixar de manifestar o meu reconhecimento.

E, não menos importante, ao meu orientador, Prof. Doutor António Chagas Rosa, agradeço a amizade e partilha de conhecimento.

Também à Intermúsica, na pessoa da Isabel Fernandes, agradeço a intermediação com várias das editoras de versões da Sinfonia nº10 de Mahler, que de resto é igualmente extensível à *Associated Music Publishers*, à *Schott* e à Universal Edition, por facilitarem a consulta e uso das suas partituras.

Finalmente a todos os que de alguma forma me ajudaram neste longo processo, mesmo que não os nomeie aqui especificamente, o meu obrigado do fundo do coração – sem todos vós não teria sido possível.

palavras-chave

Mahler, Sinfonia nº10, sinfonia, orquestra, orquestração, ensemble, instrumentação, romantismo, modernismo, Viena, maestro, música alemã, música orquestral, música sinfônica, música instrumental, *lied*, música vocal.

resumo

O presente trabalho tem por objetivo propor uma nova leitura dos esboços deixados por Gustav Mahler para a sua final e inacabada Sinfonia nº10, em fá# maior. O estado incompleto do esboço torna esta numa obra aberta, que permite supor resoluções diferentes para o seu paradoxo criativo: por um lado estruturada na plenitude do ponto de vista extrínseco; por outro inconsequente enquanto obra de arte plena. Assim propõe-se aqui uma nova leitura daqueles rascunhos, concebida de raiz para um ensemble de 21 instrumentistas. Para tal realizou-se um estudo aprofundado do catálogo do compositor, enquadrando a sua estética do geral para o particular, e analisaram-se comparativamente as outras realizações da obra já existentes. Desta forma procurou-se uma abordagem diversa e criativa que preconizasse a “reinvenção dos esboços para grande ensemble” agora proposta, e que também é discutida detalhadamente. Numa perspectiva que se quer igualmente performativa, apresenta-se ainda a gravação áudio da execução (estreia) desta nova versão.

keywords

Mahler, Symphony No.10, symphony, orchestra, orchestration, ensemble, instrumentation, romanticism, modernism, Vienna, maestro, conductor, German music, orchestral music, symphonic music, instrumental music, *lied*, vocal music.

abstract

This paper aims to propose a new reading of Gustav Mahler's sketches for his last and unfinished Symphony No.10, in F# major. The incomplete state of the draft makes this an open work, which allows for supposition on possible different resolutions for its creative paradox: on one side fully structured on its extrinsic outline; on the other inconsequent as a complete work of art. Therefore it is here proposed a new reading of those drafts, conceived from the outset for a 21-piece ensemble. To this end a thorough study of the composer's catalogue, framing its aesthetic from the general to the particular, was carried out, as well as the comparative analysis of the other completions of the work already in existence. Hence a diverse and creative approach was sought, as to achieve the "reinvention of the draft for large ensemble" now proposed, and which will also be discussed in detail. On an equally performative standpoint, an audio recording of the performance (premiere) of the present version is also presented.

ÍNDICE

Introdução	9
I: Contextualização	29
I.1 – Mahler: ícone <i>fin-de-siècle</i>	29
I.2 – Mahler: contador de histórias – os <i>Lieder</i>	37
I.2.1: O início; primeiras canções	37
I.2.2: <i>Des Knaben Wunderhorn</i>	39
I.2.3: <i>Rückert-Lieder</i>	47
I.3 – Mahler: sinfonista excepcional.....	50
I.3.1: Panorâmica geral.....	50
I.3.2: Delimitação dos períodos criativos e primeiras experiências	56
I.3.3: Sinfonias <i>Wunderhorn</i>	58
I.3.4: Sinfonias <i>Rückert</i>	62
I.3.5: Sinfonia ‘dos Mil’	66
I.4 – Mahler: a trilogia final	68
I.4.1: Caracterização geral	68
I.4.2: <i>Das Lied von der Erde</i> : um caso ímpar	73
I.4.3: <i>Nona Sinfonia</i> : o canto de cisne que não foi.....	77
I.4.4: <i>Décima Sinfonia</i> : o legado	82
II: Sinfonia nº10 – obra em aberto	96
II.1 – Gênese e cronologia.....	96
II.2 – Estrutura formal	101
II.3 – Plano tonal.....	103
II.4 – Realizações e outras versões.....	108
II.4.1: nota prévia	108
II.4.2: realizações.....	110

II.4.2.a: por Clinton Carpenter.....	110
II.4.2.b: por Joseph [Joe] Wheeler.....	111
II.4.2.c: por Deryck Cooke	112
II.4.2.d: por Remo Mazzetti Jr.	113
II.4.2.e: por Rudolf Barshai.....	114
II.4.2.f: por Nicola Samale & Giuseppe Mazzuca.....	115
II.4.2.g: por Yoel Gamzou	116
II.4.2.h: por Michelle Castelletti	117
II.4.3: propostas não concretizadas.....	119
II.4.4: outras versões	120
II.4.4.a: versões preliminares	120
II.4.4.b: arranjos	121
II.4.4.c: abordagens alternativas	122
III: Sinfonia nº10 em fá# maior – uma reinvenção dos esboços para grande ensemble.....	123
III.1 – Uma reinvenção dos esboços.....	123
III.1.1: Estado da Arte	123
III.1.2: Enquadramento.....	126
III.1.3: Caracterização do trabalho	129
III.1.4: Problemas.....	131
III.1.4.a: Agógica	131
III.1.4.b: Dinâmicas	132
III.1.4.c: Percussão.....	133
III.1.4.d: Outros.....	136
III.1.5: Heterofonia	137
III.2 – Uma reinvenção dos esboços para grande ensemble: relatório de intervenção	139
III.2.1: Considerações iniciais	139
III.2.2: Procedimentos de referenciação	140
III.2.3: Relatório	141
III.2.3.a: [Andante-] Adagio	141
III.2.3.b: Scherzo I	147
III.2.3.c: Purgatorio (Allegro moderato)	164
III.2.3.d: Scherzo II	168
III.2.3.e: Finale (Adagio-Allegro-Adagio).....	185
Reflexão Final	200


Extra-texto.....	203
Personæ	203
Glossário de Termos Musicais Alemães	206
Bibliografia	212
Livros:	212
Artigos:	214
Websites:.....	217
de instituições:	217
sobre pessoas:.....	218
sobre assuntos musicais:.....	220
outros:	222
Partituras.....	223
Discografia.....	224

ANEXOS

- 1) *Partitura*: **Mahler/Carvalho – Sinfonia nº10 em fá# maior, uma reinvenção dos esboços para grande ensemble [330 pp.]**
- 2) *Gravação* [2 CD's]: **Mahler/Carvalho – Sinfonia nº10 em fá# maior para ensemble; Camerata Nov'Arte / Luís Carvalho, direção musical [dur. total: ca. 81 min.]**

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 Mahler: Sinfonia nº9, IVº andamento	70
Fig. 2 Beethoven: Sonata nº26, op.81a, <i>Les Adieux</i>	78
Fig. 3 Mahler: Sinfonia nº9, IVº andamento	78
Fig. 4 Primeiro tema do <i>Andante comodo</i> inicial da Sinfonia nº9	80
Fig. 5 <i>Das Lied von der Erde</i> : última frase da solista vocal com que conclui o andamento final [<i>Der Abschied</i>]	80
Fig. 6 Mahler: Sinfonia nº9, IVº andamento	81
Fig. 7 Mahler: Sinfonia nº9, IIIº andamento	81
Fig. 8 Início do primeiro andamento [<i>Adagio</i>] da Sinfonia nº10	83
Fig. 9 Sinfonia nº10, V – <i>Finale</i> : cc. ♩+44-52	83
Fig. 10 I – <i>Adagio</i> , cc.16-18 (1º tema, versão original)	86
Fig. 11 I – <i>Adagio</i> , cc.69-70 (1º tema, inversão).	86
Fig. 12 I – <i>Adagio</i> , cc.178-179 (1º tema, variado).	86
Fig. 13 I – <i>Adagio</i> , cc.141-142 (duas variações do 1º tema combinadas).	86
Fig. 14 I – <i>Adagio</i> , ♩+31-34 (2º tema).	87
Fig. 15 Início do segundo tema [c. ♩+32] do <i>Adagio</i> inicial da Sinfonia nº10	87
Fig. 16 I – <i>Adagio</i> , cc.207-208: transcrição da massa orquestral.	88
Fig. 17 I – <i>Adagio</i> , c.208: redução do acorde de nove sons ao mesmo registo	88
Fig. 18 <i>Scherzo I</i> , cc.166-170: tema do trio	89
Fig. 19 Início do lied « <i>Das irdische Leben</i> » (redução da massa orquestral)	90
Fig. 20 Início do IIIº andamento [<i>Purgatorio</i>] da Sinfonia nº10 (redução da massa orquestral)	90
Fig. 21 Motivo de abertura do <i>Finale</i> , no extremo gravíssimo	92
Fig. 22 Primeiro tema do <i>Purgatorio</i> [cc. ♩+7-10], com motivo ascendente	92
Fig. 23 <i>Finale</i> : cc. ♩+30-45 [solo de flauta]	93
Fig. 24 <i>Finale</i> [secção central <i>Allegro</i>]: cc.98-103	93
Fig. 25 III – <i>Purgatorio</i> : cc. ♩+84-88	94
Fig. 26 Primeira página do esboço de Mahler para o <i>Finale</i> (V) da Sinfonia nº10.	107

Fig. 27 <i>Das Lied von der Erde</i> : cc. ♩+71-80 (partes de fl. e voz, em heterofonia)	138
Fig. 28 I – <i>Adagio</i> : cc.170-171 ₁₋₂	145
Fig. 29 Rascunho mahleriano para <i>Scherzo I</i> [cc.43-45]	149
Fig. 30 II – <i>Scherzo I</i> : c.364 (transcrição do esboço mahleriano)	157
Fig. 31 II – <i>Scherzo I</i> : cc.373-378 (transcrição do esboço mahleriano)	158
Fig. 32 II – <i>Scherzo I</i> : c.378, desdobrado em dois compassos a versão de Mahler	159
Fig. 33 II – <i>Scherzo I</i> : c.378 – redução métrica e de registo para o fraseado em encadeamento de 	159
Fig. 34 III – <i>Purgatorio</i> (cc. ♩+1-2): acompanhamento de vls. no esboço mahleriano (transcrição)	164
Fig. 35 IV – <i>Scherzo II</i> : cc.73-74 do rascunho mahleriano original	170
Fig. 36 IV – <i>Scherzo II</i> (cc.184-191): transcrição do esboço mahleriano	173
Fig. 37 IV – <i>Scherzo II</i> (cc. 235-237): transcrição do esboço mahleriano.....	175
Fig. 38 Opção de contorno melódico da presente reinvenção, combinando ambas as hipóteses que Mahler ponderou	175
Fig. 39 IV – <i>Scherzo II</i> (cc.329): transcrição do esboço mahleriano	177
Fig. 40 IV – <i>Scherzo II</i> (cc.332): transcrição do esboço mahleriano	177
Fig. 41 IV – <i>Scherzo II</i> (cc.338 ₂ -342): transcrição do esboço mahleriano	178
Fig. 42 IV – <i>Scherzo II</i> (cc.341-342): transcrição do esboço mahleriano	178
Fig. 43 IV – <i>Scherzo II</i> (cc.410-431): transcrição do esboço mahleriano	181
Fig. 44 IV – <i>Scherzo II</i> (cc.466-504): transcrição da totalidade do esboço mahleriano	183
Fig. 45 V – <i>Finale</i> : cc.36-38 (transcrição do esboço mahleriano).....	187
Fig. 46 V – <i>Finale</i> : cc. ♩+45-47 (transcrição do esboço mahleriano)	188
Fig. 47 V – <i>Finale</i> : cc.45-52 (transcrição do esboço mahleriano).....	188
Fig. 48 V – <i>Finale</i> : cc.94-97 (transcrição do esboço mahleriano).....	190
Fig. 49 V – <i>Finale</i> : cc. ♩+106-108 (transcrição do esboço mahleriano).....	190
Fig. 50 V – <i>Finale</i> : cc.185-186 (transcrição do esboço mahleriano)	193
Fig. 51 V – <i>Finale</i> : cc.279-280 (transcrição do esboço mahleriano)	197
Fig. 52 V – <i>Finale</i> : cc.282-283 (transcrição do esboço mahleriano)	197

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1.....	44
Quadro 2.....	71
Quadro 3.....	72
Quadro 4.....	100

LISTA DE ABREVIATURAS

abreviatura	significado
g^{va}	oitava [intervalo]
acord.	acordeão
aum.	aumentado/a [ex.: 5ª aum.]
c.	compasso
cc.	compassos
c.fag.	contrafagote
c.ing.	corne-inglês
cap.	capítulo
cbx.[s]	contrabaixo[s]
cel.	celesta
cl.[s]	clarinete[s]
cl.-bx.	clarinete-baixo
dim.	diminuto[a] [ex.: 7ª dim.]
dom.	dominante [ex.: 7ª dom.]
euf.	eufónio
fag.[s]	fagote[s]
Fig.	Figura
fl.[s]	flauta[s]
fl.^{tim}	flautim
flisc.	fliscorne
glock.	glockenspiel
hrp.	harpa
inf.	inferior
m	menor (modo ou intervalo); [ex.: ré m = ré menor]
M	maior (modo ou intervalo); [ex.: ré M = ré maior]
m.d.	mão direita
m.e.	mão esquerda
mar.	marimba
n.	nota [musical] <u>ou</u> nota de rodapé (consoante contexto)

ob.[s]	oboé[s]
P	perfeita (intervalo); [ex: 5ª P]
p.	página
pp.	páginas
perc.	percussão
req.	requinta
s.d.	sem data
sax.[s]	saxofone[s]
sax-sop.^{no}	saxofone-sopranino
sax-alt.	saxofone-alto
sax-ten.	saxofone-tenor
ss.	seguintes
sup.	superior
tbn.[s]	trombone[s]
timp.	tímpanos
tpa.[s]	trompa[s]
trp.[s]	trompete[s]
tu.	tuba
tu.wag.	tuba wagneriana
vib.	vibrafone
vibr.	vibrato
vl.[s]	violino[s]
vla.[s]	violas[s]
vlc.[s]	violoncelo[s]
xil.	xilofone

INTRODUÇÃO

Pode afirmar-se que a Décima Sinfonia é (ou viria a ser) mais grandiosa do que a Nona.

*Michael Kennedy*¹

Nos últimos 4-5 anos de vida, grosso modo entre 1907 e 1910², **Gustav Mahler** (1860-1911) compõe intensamente, criando uma trilogia final de obras que nunca chegou a ouvir, e que nunca chegou a ter hipótese de rever, como era seu hábito (cf. cap. I.4 – Mahler: a trilogia final, p.68). No entanto, e enquanto para *Das Lied von der Erde* (1907-09) e a *Sinfonia nº9* (1909-10) Mahler deixou duas partituras completamente acabadas e orquestradas, em suma, prontas para serem estreadas, da *Sinfonia nº10* (1910) deixou apenas, ainda que bastante elaborado, um esboço contínuo de uma obra em cinco andamentos. *Das Lied von der Erde* foi estreada ainda no ano da morte de Mahler (1911) em Munique (20/Novembro) e a Sinfonia nº9 em Viena, no ano seguinte (26/Junho/1912), ambas as apresentações dirigidas por Bruno Walter, antigo discípulo e protegido de Mahler. A Sinfonia nº10, por motivos óbvios, ficou de fora destas manifestações póstumas, mas a palavra foi passando de que o compositor havia deixado consistentes rascunhos finais para mais uma sinfonia (cf. Specht, 1913, p.355).

Em 1920, para comemorar a sua 25ª temporada à frente da Orquestra do *Concertgebouw*³, Willem Mengelberg⁴ organiza em Amesterdão o primeiro grande festival dedicado à música de Mahler, apresentando em nove concertos a integral da obra mahleriana^{5 6}. O evento de alguma

¹ «It can be asserted that the Tenth Symphony is (or was to be) greater than the Ninth», in *Mahler – Master Musicians Series*, 1996, p.175 (todas as traduções pelo presente autor, exceto nos casos expressamente indicados).

² Tendo começado a sua 2ª temporada à frente da Orquestra Filarmónica de Nova Iorque a 1 de Novembro de 1910, Mahler não chega a ter mais tempo de trabalhar nas suas composições até à data da sua morte, ocorrida a 18 de Maio de 1911. Como vinha sendo usual nas últimas décadas, Mahler reservava os meses de Inverno para a sua atividade concertística, e os de Verão para dedicar-se em exclusivo à criação musical.

³ Segundo o *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (<http://dl.dropboxusercontent.com/u/17831110/Grove/Entries/S18402.htm>), acesso em linha a 5/Agosto/2013.

⁴ No final deste trabalho disponibilizam-se pequenas biografias de todas as personalidades que interagiram com Gustav Mahler, e que tiveram algum papel de relevo na história da Sinfonia nº10 – cf. *Personæ*, p.203.

⁵ Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Willem_Mengelberg e http://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Concertgebouw_Orchestra, acesso em linha, em ambos os casos, a 5/Agosto/2013.

⁶ Donald Mitchell, nas notas que acompanham o DVD EUROARTS com a gravação da Sinfonia nº9 de Mahler, pela Orquestra de Jovens Mahler dirigida por Claudio Abbado, refere um outro grande Festival Mahler, igualmente decorrido em Amesterdão, mas em 1995. As suas empolgadas palavras são: «[...] the great Mahler Festival [...] took place in Amsterdam in 1995, undeniably the most ambitious and illuminating Mahler event of the 20th century» (in p.2 – «o grande Festival Mahler [...] decorreu em

forma relança a curiosidade sobre a inacabada *Décima*, e pouco depois Alma, a viúva do compositor, decide então autorizar a publicação fac-símile com os esboços para uma extensa sinfonia em fá# maior, editada pela *Paul Zsolnay Verlag* em 1924, ao mesmo tempo que aborda o seu genro, Ernst Křenek (também compositor e casado por um breve período com a filha mais nova dos Mahler, Anna), para que estudasse a possibilidade de concluir esta derradeira sinfonia de Mahler a partir dos rascunhos por ele deixados. Křenek procura, de início, a ajuda de Alban Berg, mas, eventualmente, também Alexander Zemlinsky e o maestro e antigo colaborador do próprio Mahler, Franz Schalk, acabam por contribuir na fixação do texto musical para os dois únicos andamentos deixados por Mahler em estado mais adiantado e próximo de definitivo: o longo *Adagio* inicial e o *Purgatorio*, terceiro andamento. Todos os restantes três (dois scherzos e um *Finale*) encontravam-se, na sua opinião, muito rudimentarmente esboçados para poderem ser resgatados, pelo que foram descartados. Esta versão em dois andamentos é estreada ainda em 1924 (14/Outubro)⁷, em Viena, dirigida precisamente por Franz Schalk, mas apenas em 1951 é finalmente publicada, e em Nova Iorque, pela Associated Music Publishers (AMP).

Na realidade já antes, logo após o final da 1ª Guerra Mundial, o também compositor Richard Strauss, quando convidado a analisar os rascunhos da *Décima*, mostrou-se «admirado» com o estado avançado dos esboços deixados por Mahler para o *Adagio* (I) e o *Purgatorio* (III), considerando mesmo ser possível «criar uma partitura [desses dois andamentos] sem alterar uma nota» (Lebrecht, 2010, p.226)⁸. De facto, a própria Alma Mahler, provavelmente instigada por esta opinião de Strauss, aborda inicialmente Mengelberg no sentido de este intentar uma conclusão da sinfonia (Bruck, 2000, p.2). O maestro holandês, um vívido defensor⁹ da música de Mahler desde os tempos de vida deste, tendo-o inclusive convidado várias vezes para dirigir a sua música com a Orquestra do *Concertgebouw*, recebe uma cópia, enviada por Alma ainda em 1924, da partitura editada por Schalk (provavelmente a que este usou para o concerto de estreia), e, conjuntamente com o seu assistente Cornelis Doppe¹⁰ cria a sua própria versão dos mesmos dois andamentos da Sinfonia nº10. Alegadamente, esta versão Mengelberg/ Doppe usa uma orquestra significativamente maior que a anterior de Schalk *et al.*¹¹, e a estreia ocorreu a 27 de Novembro desse mesmo ano de 1924, em Amesterdão, com a Orquestra do *Concertgebouw* sob a direção de Mengelberg, que subsequente¹²mente a dirigiu diversas vezes nos anos seguintes¹².

Apesar da aparente aceitação generalizada inicial dos *Adagio* e *Purgatorio* como as partes recuperáveis da projetada Sinfonia nº10 de Mahler, Erwin Ratz, o primeiro presidente da

Amesterdão em 1995, inegavelmente o mais ambicioso e revelador evento dedicado a Mahler no séc. XX»).

⁷ Zemlinsky, que também colaborou na edição dos dois andamentos da Sinfonia nº10 de Mahler, dirige, pouco tempo depois (provavelmente ainda em 1924), a segunda apresentação do *Adagio* e *Purgatorio* em Praga (cf. Cooke, 1989b, p. xiv).

⁸ «[...] could be made into a score without changing a note».

⁹ Segundo Kennedy (1990, p.201), entre 1903 e 1920, o nome de Mahler apareceu mais de 230 vezes na programação dirigida por Mengelberg.

¹⁰ 1870-1939; compositor e maestro holandês, “segundo maestro” da Orquestra do *Concertgebouw* durante o consulado de Willem Mengelberg (cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Concertgebouw_Orchestra e http://en.wikipedia.org/wiki/Cornelis_Dopper – acesso em linha a 7/Agosto/2013).

¹¹ Cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_(Mahler)) (acesso em linha a 7/Agosto/2013).

¹² Idem, ibidem.

*Internationale Gustav Mahler Gesellschaft*¹³ (Sociedade Internacional Gustav Mahler), fundada em Viena em 1955, viria a considerar para a sua edição crítica da obra completa do compositor (*Gustav Mahler – Sämtliche Werke – Kritische Gesamtausgabe*) apenas o *Adagio* inicial da obra, por ser o único que Mahler efetivamente concluiu, no sentido de ter produzido uma partitura orquestral completa. No caso do *Purgatorio*, e ainda que deixado por Mahler em estado relativamente elaborado, Ratz considerou não cumprir os requisitos para ser incluído numa edição crítica, pois na verdade o compositor apenas havia orquestrado os primeiros 30 compassos do andamento, e apesar de se tratar de uma forma ternária ABA relativamente simples, e de Mahler ter marcado claramente um *Da Capo* para a secção reexpositiva, bem como ter deixado várias pistas de instrumentação para as secções incompletas, Ratz descartou-o liminarmente por o considerar inacabado, uma opção radical quando comparada com a de Křenek *et al.* em 1924. O volume correspondente ao *Adagio*, o décimo-primeiro da série (depois de todas as sinfonias numeradas [9], e de *Das Lied von der Erde*), acaba por aparecer em 1964, publicado pela Universal Edition, curiosamente no mesmo ano da estreia da versão da sinfonia completada por Deryck Cooke (e em que este trabalhava desde 1959-60¹⁴). Ratz foi sempre um acérrimo detrator de qualquer tentativa de conclusão da Sinfonia nº10, tendo mesmo escrito no Prefácio à edição do *Adagio* acima referida, «com [...] ênfase deve afirmar-se que qualquer ideia da sua conclusão por outrem é uma noção para ser firmemente rejeitada»¹⁵, pelo que a coincidência de datas não será certamente acidental. De facto a edição crítica do *Adagio* por Ratz, tornou-se, nas décadas seguintes, uma espécie de “versão oficial”¹⁶ representativa do que poderia e deveria ser apresentado publicamente da Sinfonia nº10, e vários dos mais destacados intérpretes mahlerianos do séc. XX, tais como os maestros Leonard Bernstein, Claudio Abbado, Pierre Boulez ou Bernard Haitink, invariavelmente recusaram-se dirigir qualquer outra parte da sinfonia senão este longo *Adagio* inicial.

Ratz, com aquela atitude, terá certamente pretendido dar visibilidade à facção oponente à realização da *Décima*, numa altura em que se tornava óbvio que as diligências nesse sentido começavam a ganhar força internacional. Já pelos anos 1940's, Jack Diether, um musicólogo de origem canadiana conhecedor e admirador da obra de Mahler, toma a iniciativa de procurar o que Specht (1913, p.355) descreveu como um músico (*i.e.* compositor) capaz de «silenciar a sua voz, e que fosse tão intimamente familiar com o espírito e essência de Mahler», que pudesse «tentar recuperar a obra»¹⁷. Inicialmente (1942), Diether aborda Dmitri Shostakovich, um compositor de craveira e reconhecidamente influenciado pela música de Mahler (cf. Lebrecht,

¹³ Fundada por sugestão da Orquestra Filarmónica de Viena, o seu objetivo principal é o de divulgar e promover a música de Gustav Mahler por todo o mundo. Para além de Erwin Ratz, o seu primeiro presidente em exercício, outras personalidades fundadoras da instituição incluíram Bruno Walter, maestro e antigo colaborador de Mahler, como presidente honorário, e a viúva Alma Mahler, como membro honorário (fonte: <http://www.gustav-mahler.org/>).

¹⁴ Vide adiante, p.14 («E assim prosseguiu Deryck Cooke...»).

¹⁵ «With [...] emphasis it must be stated that any idea of its completion by someone else is a notion to be firmly rejected», in edição Universal Edition 13880.

¹⁶ Cf. Cueto Jr., Amancio; in <http://euterpe.blog.br/analise-de-obra/mahler-decima-sinfonia-parte-iii> (acesso em linha a 3/Agosto/2012).

¹⁷ «[...] daß aus seinen stummen Zeichen ein Anderer — und wäre er noch so innig vertraut mit Mahlers Geist und Wesen — die Partitur gestalte».

2010, nomeadamente pp.4, 167 e 286)¹⁸, mas o russo declina (idem, p.227), alegando que tal empresa «exigiria uma profunda penetração no mundo espiritual do compositor»¹⁹, para a qual não se sentia capaz. O musicólogo canadiano não desiste e volta-se então para Arnold Schoenberg, um admirador confesso e profundo conhecedor da obra mahleriana, que tenta convencer em 1949, mas, mais uma vez, em vão, já que também este acaba por recusar (Kennedy, 1990, p.172). Há ainda relatos de que Benjamin Britten foi igualmente abordado, e igualmente recusou²⁰, pelo que começava a parecer «improvável [...] que um compositor, com um estilo individual, fosse capaz de obscurecer a sua própria personalidade musical suficientemente»²¹ (idem, ibidem) para conseguir concretizar o projeto de recuperação da *Décima*. Mais, tornava-se «aparente que a preparação de uma partitura executável acabaria por vir não de compositores, mas de [...] musicólogos»²² (Chew, *in* Naturlaut, vol.1 nº2, s.d., p.9).

E, de facto, assim acabou por acontecer: três estudiosos e amantes da música de Gustav Mahler abraçaram, aproximadamente pela mesma altura (1940's-1950's), a empreitada de concluir a Sinfonia nº10, independentemente uns dos outros, e mesmo sem qualquer conhecimento recíproco do trabalho que cada qual desenvolvia. As motivações individuais, e o móbil de cada um, foram diversos, mas o objetivo final foi, em todos os três casos, o mesmo – resgatar a obra final de Mahler, dando-a a conhecer ao mundo, já que os rascunhos deixados pelo compositor estavam muito mais completos do que os detratores da sua divulgação queriam fazer supor. Estes três homens foram o americano Clinton Carpenter, e os ingleses Joe Wheeler e Deryck Cooke.

Destes, é de **Deryck Cooke** (1919-1976) a versão mais famosa e mediática. Com certeza a vicissitude de o seu trabalho estar intimamente ligado a uma instituição com o peso da BBC, e ter surgido em consequência de um evento tão importante como o centenário do nascimento de Gustav Mahler (1960), atribui uma importância acrescida ao seu trabalho. Mas Cooke foi de um zelo extremoso na difícil transcrição musicográfica dos rascunhos mahlerianos, e o seu subsequente trabalho de orquestração, emulando quase na perfeição o mundo sonoro da fase tardia de Mahler²³, foi igualmente de uma parcimónia tão contida quanto eficaz, assentando perfeitamente no vaticínio de Kennedy já referido (p.12) de que só alguém que conseguisse «obscurecer a sua própria personalidade musical» em favor de Mahler deveria tentar recuperar

¹⁸ Lebrecht refere, nomeadamente, o uso da ironia em música como a característica que Shostakovich tomou de «empréstimo» de Mahler («[Shostakovich] employed a device [...] borrowed from Gustav Mahler – the application of irony in a musical score» — 2010, p.4).

¹⁹ «[...] this calls for deep penetration into the spiritual world of the composer».

²⁰ *in* [http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_(Mahler)) (acesso em linha a 7/Agosto/2013) pode ler-se: «Jack Diether tentou encorajar vários compositores notáveis para completar a obra. Figuras como Shostakovich, Schoenberg e Britten (todos consideravelmente influenciados pela música de Mahler), recusaram» («[...] Jack Diether tried to encourage several notable composers to realize the work. Figures such as Shostakovich, Schoenberg and Britten (all of whom had been considerably influenced by the works of Mahler), refused [...]»).

²¹ «[It is] unlikely [...] that a composer, with an individual style, would have been able to obscure his own musical *persona* sufficiently».

²² «[It was] [...] apparent that the preparation of a performing score would eventually come not from composers, but from [...] musicologists».

²³ *Vide* cap. I.4, p.68, para uma discussão mais detalhada da trilogia final de Mahler, constituída por *Das Lied von der Erde*, e as Sinfonias nºs 9 e 10.

esta obra. «O mundo da música tem uma dívida incalculável para com Deryck Cooke»²⁴ (Kennedy 1990, p.175) pelo seu papel na recuperação da *Décima*, pois apesar de não ter sido, na verdade, o primeiro a intentar a sua conclusão²⁵, fê-lo com um rigor musicológico unanimemente louvado até ao presente.

Eis como nos descreve o britânico todo o processo de conceção da sua versão:

Em 1959 [...] a BBC havia-me convidado a escrever uma brochura que acompanhasse as suas celebrações do Centenário Mahler; e quando me aproximava do fim desta empreitada, senti-me na obrigação de dizer algo significativo sobre a sua última, inacabada obra, então decidi tentar descobrir tudo o que conseguisse acerca dela. [...] Um breve primeiro exame [dos rascunhos] foi desencorajante, mas não obstante decidi fazer uma cópia legível²⁶ a partir do fac-simile – e para minha surpresa descobri [...] que como o próprio Mahler havia dito, a obra estava ‘completamente preparada em esboço’.

No entanto, não me ocorreu tentar *completar* a sinfonia, já que era óbvio que ninguém o poderia fazer por Mahler. O que pareceu valer a pena fazer [...] foi uma palestra radiofónica sobre a *Décima* durante o ano do centenário, ilustrando-a com os dois andamentos já então publicados²⁷, as secções viáveis para execução da versão preliminar em partitura orquestral [do próprio Mahler] para o segundo andamento [*Scherzo I*], e com as partes de textura mais guarnecida provenientes dos rascunhos para os dois últimos andamentos [*Scherzo II* e *Finale*], orquestradas por mim o mais perto do estilo de Mahler que fosse capaz. Mas à medida que trabalhava neste projeto, o manuscrito revelava mais e mais dos seus segredos; além do mais, os esboços mostravam-se tão claramente concebidos em termos orquestrais que já não era uma questão de tentar encontrar uma instrumentação conveniente [para a música nesses esboços], mas antes de tentar adivinhar a orquestração que Mahler já tinha em mente [...].

No caso acabei por elaborar em partitura orquestral muito mais dos rascunhos do que originalmente julgara possível. Apenas cerca de cinco ou seis minutos dos setenta e cinco de duração total da obra não puderam ser recuperados para uma execução orquestral [na apresentação radiofónica em 1960], sendo as únicas porções em falta umas quantas passagens de desenvolvimento no segundo e quarto andamentos.

[...] Tornava-se agora óbvio que os esboços de Mahler apenas teriam verdadeiro impacto se fossem experienciados na sua totalidade; e então comecei a refletir sobre as secções omitidas, tentando descortinar se conseguiria de alguma forma preencher as texturas incompletas sem interferir com a conceção básica de Mahler.²⁸

²⁴ «The world of music owes an incalculable debt to Deryck Cooke».

²⁵ Vide abaixo (p.16 e ss.), parágrafos dedicados às versões de Carpenter e Wheeler; de facto Carpenter foi o primeiro a iniciar a recuperação dos rascunhos de Mahler, em 1946, seguido de Wheeler, 1953, e Cooke apenas em 1959. No entanto é Cooke quem primeiramente chega a um resultado final, apresentando publicamente em 1964 a sua versão completa da obra.

²⁶ “fair copy” (*cópia fiel*) é o termo usado por Cooke.

²⁷ Cooke refere-se aqui ao *Adagio* inicial, e ao terceiro andamento, *Purgatorio*, que haviam sido editados em 1924 por Ernst Křenek, a pedido da viúva Alma Mahler – cf. cap. II.4.4.a, p.120.

²⁸ «[...] in 1959 [...] the BBC had asked me to write a booklet to accompany their Mahler Centenary celebrations; and when I approached the end of this, I felt bound to say something meaningful about the last, unfinished work, so I determined to find out all I could about it. [...] A first brief examination [of the sketches] was discouraging, but I nevertheless got down to making a fair copy of them from the

E assim prosseguiu Cooke para a concretização de uma, nas suas próprias palavras, *performing version of the draft* da Sinfonia nº10, que permitiria a execução ininterrupta da obra, como se efetivamente acabada estivesse. Mas não sem antes ter enfrentado a reprovação de Alma Mahler, que, influenciada por Bruno Walter, banuiu todas as apresentações públicas futuras da Sinfonia nº10, após ter tido conhecimento dessas movimentações de Cooke para “completar” a obra (não obstante ter anteriormente permitido uma palestra radiofónica na BBC com exemplos ilustrativos da partitura). Finalmente, e após alguma diplomacia por parte de conhecidos comuns²⁹, Alma ouviu o longo programa da BBC que apresentara a versão entrecortada da obra (omitindo os 5-6 minutos referidos), e ficou tão emocionada³⁰ com o resultado do trabalho de Cooke (que, pela sua parte, tinha sido escrupuloso ao máximo para se manter o mais fiel possível a idiomática mahleriana), que acabou por conceder-lhe «total permissão para prosseguir com apresentações [desta obra] em qualquer parte do mundo»³¹. A versão completa da Sinfonia nº10, em fá# maior, acabou por ser estreada a 13 de Agosto de 1964, num concerto Promenade em Londres, pela Orquestra Sinfónica de Londres dirigida por Berthold Goldschmidt.

O vívido testemunho de Cooke transcrito acima, do que é todo um processo, na realidade, longo de vários anos, revela-nos a atribulada história inicial de recuperação desta derradeira obra de Mahler, mas que abriu caminho a uma maior aceitação da ousadia de abordar os esboços para esta sinfonia de uma forma mais pragmática, sem ceticismos excessivamente puritanos, e tentar retirar deles mais do que o que se encontra meramente lá escrito, *stricto sensu*. De facto há toda uma dimensão psicológica, bem como de contextualização estética da linguagem mahleriana, que nos permite especular, objetiva e subjetivamente, para além da letra de forma deixada por Mahler nos rascunhos da *Décima*. Mormente identificando especificidades típicas do estilo tardio constituído pela trilogia final *Das Lied von der Erde/ Sinfonia nº9/ Sinfonia nº10*, bem como descodificando a linguagem e intersecções estilísticas comuns às três obras, poderemos penetrar no seu mundo sonoro particular e supor algo para além da mera transcrição musicográfica do esboço original do compositor. A título de exemplo: vários momentos do quarto andamento (*Scherzo II*) da Sinfonia nº10, assemelham-se, quer do ponto de vista agógico,

facsimile – and to my amazement I discovered [...] that, as Mahler himself had said, the work was ‘fully prepared in the sketch’. However, it did not occur to me to try to *complete* the symphony, since it was obvious that no-one could do this for Mahler. What did seem worth doing [...] was to give a radio talk on the Tenth during the centenary year, illustrating it with the two published movements, with the performable sections of the full-score draft of the second movement, and with the more fully-textured parts of the short scores of the last two movements, scored by myself as closely to Mahler’s orchestral style as I could manage. But as I labored on this project, the MS [manuscript] yielded up more and more of its secrets; moreover, the short scores proved to be so clearly conceived in orchestral terms that it was not a matter of trying to work out some suitable instrumentation, but of divining the actual basic orchestration that Mahler had in mind. [...] In the event I drew up far more of the draft in full score than I had originally thought possible. All but about five or six of the seventy-five-minute whole was ready for performance, the only missing portions being some developmental passages in the second and fourth movements. [...] It now became obvious that Mahler’s draft could only make its full impact if it were experienced as a totality; and so I began pondering over the omitted sections, trying to see if I could find some way of filling them out without interfering with Mahler’s basic conception» (Cooke, 1989a, p. xvi).

²⁹ O maestro Harold Byrns (1903-1977), o musicólogo e especialista mahleriano Jack Diether (1919-1987) e ainda o engenheiro acústico Jerry Bruck (n.1935) (cf. cap. II.1 – Génese e cronologia, p.96).

³⁰ «Wunderbar!» («Maravilhoso!»), terá afirmado Alma ao ouvir a gravação do programa da BBC (Chew, *in* Naturlaut, vol.1 nº2, s.d., p.10).

³¹ «I have now decided once and for all to give you full permission to go ahead with performances in any part of the world» – Alma Maria Mahler, citada por Cooke, 1989a, p. xvii.

quer até da direccionalidade melódica, a passagens de *Das Trinklied vom Jammer der Erde*³², o primeiro andamento d' *A Canção da Terra* [*Das Lied von der Erde*], pelo que é possível emular texturas sonoras idênticas entre ambas as obras; igualmente o longo *Adagio* inicial da Sinfonia nº9, de estrutura formal episódica, com reminiscências de uma forma sonata livre, parece ser retomado no também extenso *Adagio* que abre a Sinfonia nº10 – aliás até se dá a curiosa coincidência de, em ambos os andamentos das duas sinfonias, o segundo grupo temático estar em modo menor (ré menor na Sinfonia nº9, dó# menor na nº10), por contraste com o primeiro grupo temático, em modo maior (ré maior / fá# maior, respetivamente).

Este pressuposto abre uma paleta de escolhas bem mais ampla na abordagem à conclusão da Sinfonia nº10, mormente nas secções deixadas por Mahler em diversos estados de incompletude, e que, por isso mesmo, exigem maior grau de ingerência terceira, nomeadamente extrapolações musicais menos taxativas e/ou até mesmo alguma composição *pastiche*. Certamente esta perspetiva pode levantar questões éticas de autenticidade, mas de outra forma a obra está condenada a tornar-se mera peça de museu – um deleite para musicólogos e historiadores, mas um mistério para ouvintes e *performers*. É pois unicamente num quadro de abordagem bipolar de avaliação objetiva/subjetiva, que se poderá porventura extrair o melhor dessa música ainda em estado bruto.

O trabalho pioneiro de Deryck Cooke, começado em 1959, e que, entre revisões e correções, durou virtualmente até à data da sua morte, em 1976, deu origem a que, nos 50 anos subsequentes, muitos outros autores tivessem decidido debruçar-se sobre os esboços deixados inacabados por Mahler, e propor outras tantas novas versões da obra³³. Cooke foi coadjuvado, na sua longa empreitada, pelo maestro e compositor de origem alemã, mas radicado em Inglaterra após a 2ª Guerra Mundial, Berthold Goldschmidt, e mais tarde também pelos irmãos compositores (igualmente britânicos) David e Colin Matthews³⁴. Na realidade Goldschmidt e os irmãos Matthews continuaram o trabalho de Cooke mesmo para além da sua própria morte, já que a 2ª edição A.M.P./Faber da partitura é datada de 1989, e introduz, segundo o seu Prefácio, umas quantas alterações menores à orquestração e/ou repõe opções anteriormente descartadas, bem como introduz diversas correções de erros/gralhas entretanto detetados(as) nas inúmeras execuções ao vivo que esta versão foi tendo. A longa evolução desta *performing version* de Cooke, com várias revisões ao longo de décadas, está indelevelmente ligada ao aparecimento progressivo de mais folhas pertencentes aos rascunhos originais de Mahler³⁵, e que foram sendo dados a conhecer aos poucos, provenientes de variadas origens, nos anos

³² “Canção de beber da tristeza da Terra”, segundo tradução de Ofélia Ribeiro (cf. <http://www.arlindo-correia.com/100601.html> – acesso em linha a 15/Julho/2011).

³³ Cf. adiante, capítulo II.4, p.108.

³⁴ Nascidos, respetivamente, em 1943 e 1946.

³⁵ Por exemplo, na p.20 da brochura da Universal Edition dedicada ao jubileu Mahler (2010-2011: 150 anos do nascimento/ 100 anos da morte), refere-se que ainda aquando da concretização da versão da *Décima* por Rudolf Barshai, em 2000, este autor teve acesso a rascunhos nunca antes acedidos por outros (cf. http://www.universaledition.com/tl_files/Komponisten/Mahler/Dokumente/mahler_brochuere_2010_2011.pdf – acesso em linha a 15/Julho/2011). Também Frans Bouwman (2005, p.459-468) descreve oito novas páginas do manuscrito recentemente descobertas, e anteriormente desconhecidas ou de paradeiro incerto.

subsequentes à primeira tentativa de conclusão da obra por Cooke, em 1960-61. Verdadeiro *work in progress*, a versão cookiana tem servido, desde a sua aparição, como ponto de referência para a grande maioria das outras realizações da *Décima* posteriores, seja como modelo a seguir, ou, pelo contrário, como alvo a contrapor e criticar.

Porém, e apesar do mediatismo e até aceitação generalizada da versão de Deryck Cooke (é, por exemplo, a mais gravada até ao presente³⁶), foi na verdade **Clinton Carpenter** (1921-2005) o pioneiro na abordagem aos rascunhos de Mahler para a Sinfonia nº10, com o intuito de recuperá-la. Norte-americano de Chicago, musicólogo (e mediador de seguros nas horas de expediente), iniciou o seu trabalho em 1946³⁷, prolongando-o até 1966, mas viu a sua versão ser estreada apenas em 1983, pela Orquestra Cívica de Chicago (EUA) com direção de Gordon Peters, e gravada pela primeira vez em CD somente em 1995, num registo de fraca qualidade pela *Philharmonia Hungarica*, dirigida por Harold Farberman (etiqueta *Golden String International*). Carpenter foi sem dúvida o autor mais liberal na abordagem à conclusão dos rascunhos de Mahler, e amiúde ultrapassou o que muitos consideram ser o limite deontológico de ingerência externa³⁸ numa concretização da obra – densificou texturas através de uma orquestração frequentemente massiva, adicionou citações de várias outras obras do compositor austríaco³⁹, e acrescentou mesmo, nas vozes secundárias, uma grande quantidade de contraponto *pastiche* da sua exclusiva autoria, num todo que é definitivamente mais compacto e arrojado do que parecem sugerir os esboços originais do compositor. Transpôs, por exemplo, massas sonoras quase textuais do primeiro andamento de *Das Lied von der Erde* (*Das Trinklied vom Jammer der Erde*) para o quarto andamento (*Scherzo II*) da Sinfonia nº10, e baseou-se muito

³⁶ Segundo a enciclopédia colaborativa em linha Wikipedia: vide [http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_\(Mahler\)#Synopsis:Recordings_of_the_completed_symphony](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_(Mahler)#Synopsis:Recordings_of_the_completed_symphony).

³⁷ Incorretamente Shulman (2002, p.3) refere antes o ano de 1942 como o do início do trabalho de Carpenter. O próprio Carpenter, porém, indica inequivocamente 1946 como o ano em que começou a trabalhar nos rascunhos de Mahler – cf. *The Tenth Symphony: A Continuing Study (Part I)*, in *Naturlaut* (vol. 2 nº 3), p.14.

³⁸ Nomeadamente **Tony Duggan** in crítica à gravação da versão Carpenter pela Orquestra Sinfónica de Dallas, dirigida por Andrew Litton (© 2002) – http://www.musicweb-international.com/classrev/2003/Jun03/Mahler10_Litton.htm –, onde pode ler-se: «falando sem rodeios, para mim [Tony Duggan] há aqui demasiado Carpenter, e [...] penso que ele acaba por atrapalhar [ao reconhecimento da conceção original mahleriana], o que não pode estar certo»; ou **Andrew Clements** in crítica à gravação da mesma versão pela Orquestra do Tonhalle de Zurique, dirigida por David Zinman (© 2010) – <http://www.guardian.co.uk/music/2011/jan/27/mahler-carpenter-symphony-no10-review> – citando: «o principal problema com a versão de Carpenter parece-me ser que umas quantas passagens simplesmente não soam convincentemente ao estilo tardio de Mahler»; ou ainda a crítica não assinada à apresentação ao vivo desta versão Carpenter pela Orquestra Sinfónica de Singapura, dirigida por Lan Shui, a 3/Abril/2009, em Singapura [*Esplanade Concert Hall*] – <http://www.flyinginkpot.com/2009/04/concert-review-sso-plays-mahler%E2%80%99s-tenth-symphony-clinton-carpenter-version-mendelssohn-violin-concerto/> – onde se lê: «Carpenter [...] remexeu, reorquestrou e retocou a obra ao ponto de um grafite musical» (traduções do autor).

³⁹ Na enciclopédia colaborativa em linha Wikipedia, pode ler-se que «Carpenter did not merely review Mahler's symphonic output to guide him in his effort, but went so far as to include actual quotations from every Mahler symphony in his edition» («Carpenter não se baseou meramente no formato sinfónico de Mahler como guia para o seu esforço [de conclusão da obra], mas foi tão longe como incluir citações de todas as sinfonias de Mahler na sua edição» – vide [http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_\(Mahler\)#Other_complete_versions](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_(Mahler)#Other_complete_versions)).

particularmente na densidade contrapontística do terceiro andamento da Sinfonia nº9 (*Rondo-Burleske*) para criar diversidade motívica. Sintomaticamente, Carpenter denominou a sua versão como uma “concretização” ou “versão completada” da *Décima*⁴⁰, diferentemente das opções “orquestração”, “reconstrução” ou “versão de concerto” de outros, o que desde logo parece indicar um consciente e intencional grau de intervenção elevado.

O voluntarismo de Clinton Carpenter na sua abordagem à Sinfonia nº10, apesar de porventura excessivo, é certamente honesto e convicto, pois deriva de uma profunda devoção à obra mahleriana em geral, e a esta sinfonia em particular. O norte-americano empenhou-se de tal forma neste seu projeto de vida (trabalhou nele cerca de 20 anos), que chegou a confidenciar à sua sobrinha Annie Carpenter Hayashi que «sempre quis ser visto como a pessoa que completou a 10ª, mesmo com um papel menor»⁴¹.

No extremo oposto de Carpenter, **Joseph [Joe] Wheeler** (1927-1977), musicólogo e trompetista britânico, teve uma abordagem muito mais austera à conclusão da *Décima*. Realizada, grosso modo, concomitantemente ao trabalho de Cooke (1960-1976 para este, 1953-1965 para Wheeler), ainda que em completo desconhecimento um do outro, Wheeler foi tão cauteloso no seu trabalho ao ponto de incluir parênteses para toda e qualquer adição editorial sua ao manuscrito, por mais inócua que esta pudesse ser – por exemplo, a quase totalidade das indicações dinâmicas a partir do segundo andamento, que, não estando claramente especificadas nos esboços de Mahler, e que nos casos deste segundo, e dos quarto e quinto andamentos são praticamente inexistentes, terão necessariamente de ser editoriais. O extremo pudor de Wheeler criou assim uma versão da sinfonia muito mais esparsa e transparente que as de Cooke e Carpenter, nalguns momentos chegando mesmo a soar algo frágil. Por outro lado, é um documento valioso para avaliar a música de Mahler num dos seus estados mais puros, já que o Wheeler limitou ao máximo qualquer adição externa, limitando-se a preencher com harmonia e orquestração as zonas absolutamente inexecutáveis do esboço mahleriano. Não há composição *pastiche*, nem adensamento de texturas por comparação com outras obras mahlerianas, e Wheeler atinge um grau de pureza no seu trabalho porventura só suplantado pelos próprios rascunhos do compositor. Esta versão foi estreada logo em 1965⁴², por Arthur Bloom à frente da *Caecilian Symphony Orchestra*⁴³, mas foi gravada pela primeira vez apenas em 1997, por Robert Olson, à frente da Orquestra residente da *Colorado MahlerFest*⁴⁴, num

⁴⁰ «Carpenter completion» e «completed version by Clinton Carpenter», são as identificações nas duas principais gravações comerciais desta versão, respetivamente o CD com a Orquestra Sinfónica de Dallas, com direção de Andrew Litton, na etiqueta Delos, e o DVD da Orquestra Sinfónica de Singapura, dirigida por Lan Shui, na AVIE-records. A partitura editada pela *Associated Music Publishers, Inc.* [A.M.] utiliza a palavra alemã *bearbeitung*.

⁴¹ «[He] always wanted to be seen as the person who completed the 10th, even as a minor role», in entrevista ao jornal *Chicago Tribune*, aquando da morte de Clinton Carpenter em 2005 – acesso em linha a 05/Julho/2013 (http://articles.chicagotribune.com/2005-12-26/news/0512260002_1_gustav-mahler-mr-carpenter-music).

⁴² Após três revisões do projeto inicial, segundo Chew (in *Naturlaut*, vol.1 nº2, s.d., p.10).

⁴³ Não foi possível encontrar nenhuma outra referência a esta orquestra, e mesmo em relação ao maestro Arthur Bloom a informação é escassa.

⁴⁴ Um festival anual realizado em Boulder, no estado do Colorado (EUA), desde 1988, e exclusivamente dedicado à divulgação e interpretação de obras mahlerianas – vide <http://www.mahlerfest.org/>.

registro exclusivo do festival. O mesmo maestro realizou igualmente a primeira gravação comercial, pouco tempo depois, em 2000, à frente da Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional Polaca (Katowice), para a etiqueta Naxos.

Aproximadamente pela mesma altura (mais precisamente em 1959, segundo Frans Bouwman⁴⁵), um outro autor, o alemão **Hans Wollschläger** (1935-2007), ponderou debruçar-se sobre os rascunhos da sinfonia inacabada de Mahler para a sua conclusão, e chegou mesmo a realizar parte substancial do trabalho. Wollschläger foi historiador, escritor, tradutor e um especialista muito conceituado em literatura alemã, destacando-se a sua tradução para alemão do colosso *Ulysses* de James Joyce. Na juventude havia estudado música, tendo mesmo chegado a compor três sinfonias que nunca foram executadas em público⁴⁶. Sob a influência de Erwin Ratz⁴⁷, porém, acabou por abandonar em 1962⁴⁸ a empreitada, sustentando-se no argumento de que «uma obra-prima mesmo na forma de fragmento não deve ser adulterada»^{49 50}.

Foi na interseção das três versões completas conhecidas à época (Carpenter, Wheeler e Cooke), e principalmente pela insatisfação com todas elas (dos excessos de Carpenter, ao extremo zelo de Wheeler) que **Remo Mazzetti Jr.** (n.1957), um musicólogo norte-americano, encontrou espaço para propor a sua própria leitura dos esboços de Mahler para a Sinfonia nº10. Mazzetti trabalhou inicialmente na sua orquestração entre 1983-85, considerando que nenhuma das outras realizações captava a essência do estilo tardio de Mahler, e esta sua primeira versão teve estreia absoluta em 1989 pela Orquestra Filarmônica da Rádio Holandesa, dirigida por Gaetano Delogu, tendo sido primeiramente gravada em CD alguns anos mais tarde (1996) pela Orquestra Sinfônica de Saint Louis (EUA), sob a batuta de Leonard Slatkin (etiqueta RCA Victor Red Seal). Mas logo em 1997, como grande aficionado de Mahler que se assumia, ao saber que a 10ª edição da *Colorado MahlerFest* se iria, apropriadamente, dedicar à *Décima* de Mahler (e especificamente à estreia profissional da versão de Joe Wheeler), Mazzetti oferece-se para colaborar na preparação das partes instrumentais para os concertos da orquestra do festival. Durante esse processo de estudo e análise mais aprofundados da partitura de Wheeler (e comparando-a inevitavelmente com a sua própria e as de Carpenter e Cooke), Mazzetti chega à conclusão que o britânico havia afinal conseguido aproximar-se mais do estilo esparso e límpido

⁴⁵ Cf. *Editing Mahler 10: Unfinished business*, artigo em *The Musical Times*, Vol.142, No. 1877, 2001, p.43 (acesso a 5/Agosto/2013 via <http://www.jstor.org>).

⁴⁶ Segundo enciclopédia colaborativa em linha Wikipedia (acesso em linha a 5/Agosto/2013, in http://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Wollschläger).

⁴⁷ Cf. acima :«Ratz foi sempre um acérrimo detratador de qualquer tentativa de conclusão da Sinfonia nº10 [...]», p.11.

⁴⁸ Segundo enciclopédia colaborativa em linha Wikipedia (acesso em linha a 5/Agosto/2013, in http://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Wollschläger).

⁴⁹ «[...] a masterpiece even in the form of a fragment must not be tampered with», Bouwman, 2005, p.487.

⁵⁰ Outras duas versões da Sinfonia nº10 anunciadas mas não concretizadas, pelo menos até ao presente, são: pelo maestro norte-americano Leonard Slatkin (anunciada no artigo Wikipedia [http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_(Mahler)), antes de 22/Março/2009); e pelo musicólogo Barry Guerrero, anunciada por Frans Bouwman (in Barham, 2005, p.488-489).

de Mahler nas últimas obras do que inicialmente considerara, o que o impulsionou a rever profundamente toda a sua primeira versão (no fundo, uma atitude muito mahleriana⁵¹), propondo uma segunda versão da sua realização da obra pouco tempo depois (cf. Bruck, 2000, p.3). Nesta, as massas orquestrais foram aliviadas, e a ambiência geral retocada, no intuito de obter uma sonoridade mais límpida e transparente. A segunda versão de Mazzetti teve estreia mundial em 1999, pelo maestro Jesús López-Cobos, dirigindo a Orquestra Sinfónica de Cincinnati (EUA), intérpretes que também a gravaram em CD, na etiqueta Telarc, em 2000. Aquando da estreia americana desta segunda versão (2000), Remo Mazzetti admitiu, em resposta telefónica à jornalista Janelle Gelfand do jornal *Cincinnati Enquirer*⁵², que o confrontava com a pertinência de mais esta sua versão (principalmente após a de Cooke), que «ninguém poderia completar a sinfonia da forma como Mahler o faria», pelo que «para os editores que vieram mais tarde, é um processo editorial»⁵³.

No limiar do séc. XXI tinham-se já realizado perto de uma vintena de gravações da Sinfonia nº10 em versão completa (não contabilizando as inúmeras do *Adagio* inicial isolado)⁵⁴, incluindo uma premiada e de referência da versão Cooke, por Sir Simon Rattle dirigindo a Orquestra Filarmónica de Berlim⁵⁵, em 1999⁵⁶. Etiquetas tão importantes como Sony, EMI, Telarc, Deutsche Grammophon, Naxos, RCA, Chandos e Decca, entre outras menores, têm já nos seus catálogos registos da Sinfonia nº10, com várias das melhores orquestras do mundo, dirigidas por muitos dos mais conceituados maestros. O registo discográfico da Filarmónica de Berlim com Rattle atrás referido reveste-se de especial importância, juntamente com um outro de 2008, também da versão Cooke e com o maestro Daniel Harding à frente da Orquestra Filarmónica de Viena⁵⁷, por se tratarem estas duas orquestras, durante décadas, de resistentes bastiões conservadores de oposição à execução da *Décima* em versão completa. A verdade é que qualquer uma delas teve um papel importante na carreira de Gustav Mahler, e há como que uma relação umbilical com a obra do compositor, especialmente a Filarmónica de Viena, de cuja direção musical o próprio Mahler esteve a cargo nos anos 1899-1901, embora as poucas vezes que apresentou as suas próprias obras com a orquestra, estas não foram muito bem recebidas. No entanto foi precisamente a Filarmónica de Viena que se encarregou, postumamente, da estreia da Sinfonia nº9 sob direção de Bruno Walter (em 26/Junho/1912), e que se viria de resto a tornar, no pós Segunda Grande Guerra, uma reconhecidíssima intérprete mahleriana. Mas também a Filarmónica de Berlim partilhou momentos relevantes da vida de Mahler, nomeadamente a

⁵¹ A incessante procura de Mahler, o maestro, pela claridade da mensagem musical, tornou-o num revisor compulsivo das suas próprias obras. O compositor chegou a confidenciar a Bruno Walter em 1909 que gostaria de publicar novas edições [*i.e.* revisões] das suas obras a cada cinco anos (cf. Hefling, 2000, p.44).

⁵² Acedida em linha a 5/Agosto/2013 em http://enquirer.com/editions/2000/02/05/loc_tenth_is_journey.html.

⁵³ «No one could complete the symphony the way Mahler would have [...] For the editors who came later, it's an editorial process».

⁵⁴ Conforme lista publicada no artigo Wikipedia: *vide* [http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_\(Mahler\)#Synopsis:_Recordings_of_the_completed_symphony](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_(Mahler)#Synopsis:_Recordings_of_the_completed_symphony).

⁵⁵ Na etiqueta EMI-classics.

⁵⁶ A data da gravação, obtida a partir de concertos ao vivo, é de facto 1999 (cf. Bouwman, 2005, p.491), se bem que tenha sido editada comercialmente apenas no ano seguinte (© 2000).

⁵⁷ Na reputada e tradicional etiqueta alemã *Deutsche Grammophon* (© 2008).

estreia, sob a sua batuta, da colossal Sinfonia nº2, a 13 de Dezembro de 1895. Esta estreia reveste-se, aliás, de contornos curiosos, pois, segundo um relato de Bruno Walter (Kennedy, 1990, p.44), realizou-se a expensas do próprio compositor, que assim pretendia garantir os ensaios suficientes para uma adequada preparação da obra.

O fascínio com a conclusão da *Décima* de Mahler não esmoreceu com a viragem do século. Pelo contrário, já depois do ano 2000 surgiram três novas propostas de abordagem à realização da obra ainda para orquestra sinfónica, e, *mutatis mutandis*, a novidade do aparecimento de uma nova proposta de leitura dos esboços, mormente para uma formação instrumental mais reduzidas.

Logo no dealbar do novo século (2000)⁵⁸, **Rudolf Barshai** (1924-2010) apresenta a sua leitura dos rascunhos mahlerianos. Igualmente descontente com as versões existentes⁵⁹, Barshai produz a mais extravagante das versões até à data, utilizando na sua orquestração instrumentos tão exóticos, mas ao mesmo tempo tão tipicamente mahlerianos⁶⁰, como eufónio, cornetim e guitarra⁶¹, para além de uma parafernália de instrumentos de percussão, ou ainda excentricidades como o uso de dois cornes-ingleses, duas requintas, duas tubas, ou dois xilofones e dois timpaneiros, entre outras⁶². Norman Lebrecht, reputado jornalista e crítico musical inglês, especialista em Mahler, opina, no seu livro *Why Mahler?* (2010), ser esta de Barshai «a versão mais ambiciosa [das já realizadas]», e que a «abordagem é imaginativa»⁶³, o que se comprova também pelo facto de ser sido aceite para publicação pela Universal Edition, editora histórica da obra de Mahler. Esta «*reconstrução e orquestração do esboço de Mahler*»⁶⁴, como é denominada, exige mais de 105 instrumentistas em palco, fazendo dela a mais grandiosa de todas as realizações/orquestrações da *Décima*⁶⁵, e mesmo uma das mais massivas de qualquer das sinfonias de Mahler puramente instrumentais, inclusive das concluídas pelo próprio compositor. Estreada pela Orquestra Filarmónica de S. Petersburgo em Novembro de 2000, sob direção musical do autor, esta versão foi gravada pela primeira vez em 2001 pela orquestra Jovem Filarmonia Alemã (*Junge Deutsche Philharmonie*), igualmente dirigida por Barshai, para a etiqueta Brilliant Classics.

⁵⁸ Publicada pela *Universal Edition* logo em 2001.

⁵⁹ Cf. Feuchtnner, *A New Image of Mahler – What the Tenth Symphony has gained from Rudolf Barshai*, in http://www.universaledition.com/tl_files/Komponisten/Mahler/Dokumente/mahler_10_vergleich_en.pdf (acesso em linha a 7/Julho/2011).

⁶⁰ Principalmente do seu período intermédio, das Sinfonias nºs 5 a 7 (cf. Lebrecht, 2010, p.276). A *Sexta*, por exemplo, pede um martelo com som abafado mas poderoso, e a *Sétima* utiliza as sonoridades peculiares de eufónio, bandolim e guitarra.

⁶¹ Lebrecht (op. cit., p.276) refere, erroneamente, que é bandolim que Barshai utiliza na sua orquestração.

⁶² Cf. capítulo II.4.2.e, p.114, para mais pormenores sobre a instrumentação desta versão.

⁶³ Op. cit., p.244.

⁶⁴ «*Rekonstruktion und Orchestrierung nach Mahlers Entwurf von Rudolf Barshai*», no original alemão.

⁶⁵ Das outras versões, quase todas preveem orquestras igualmente enormes, com efetivos na ordem dos 90 ou mais elementos, mas a orquestração de Barshai suplanta-as de facto todas.

Ainda a gravação da partitura de Barshai mal estava finalizada, e já outra nova versão da *Décima* se vislumbra no horizonte. A dupla italiana **Nicola Samale** (n.1941) e **Giuseppe Mazzuca** (n.?), que já anteriormente havia trabalhado em conjunto na recuperação do andamento final da Sinfonia nº9 de Anton Bruckner, igualmente deixado inacabado à morte do autor, apresenta a sua proposta de realização da Sinfonia nº10 de Mahler precisamente também em 2001, a que chamaram, tal como Cooke, *performing version*. Estreada nesse mesmo ano pela Orquestra Sinfónica de Viena, sob direção de Martin Sieghart, e gravada por este à frente da holandesa Orquestra Filarmónica de Arnhem em 2008 (etiqueta Octavia Records/Exton – Japão), a partitura desta versão não está ainda publicada por nenhuma editora. A gravação em CD incluiu, no entanto, conjuntamente com o seu livrete, uma curiosa folha destacável com diversos exemplos musicais de opções de Samale/Mazzuca, que são comparados a momentos idênticos da realização de Deryck Cooke. Bouwman (*in* Barham, 2005, p.484) opina que é possível que Samale e Mazzuca tenham tido conhecimento prévio do trabalho de Barshai, tendo em conta a semelhança de algumas opções específicas da dupla italiana com a versão do russo, mas também salvaguarda que este facto pode ser mera «coincidência». O que refere com mais convicção é que após uma «escuta [atenta] desta versão [Samale/Mazzuca] era perceptível que os editores não copiaram simplesmente [o trabalho de] Cooke mas tiveram em conta as outras versões [existentes] também»⁶⁶ (idem, ibidem).

No livrete que acompanha o CD Octavia Records/Exton acima referido inclui-se uma singular «mensagem» (é exatamente assim que ela é referida) cujo intuito será, muito provavelmente, atribuir credibilidade à versão Samale/Mazzuca. Trata-se do testemunho de Alma Zsolnay-Mahler (1930-2010), nada menos que a neta mais velha de Gustav Mahler (primeira filha de Anna Mahler, e nascida do segundo casamento desta com o editor Paul Zsolnay⁶⁷), que a 3 de Março de 2008 escreveu o seguinte texto:

Fico muito contente por gravarem a 10ª de Mahler (a minha sinfonia preferida), e aguardo ansiosamente o vosso CD na etiqueta japonesa. Parece que Gustav Mahler tinha de morrer antes que o tempo desta sinfonia viesse. Porque [talvez] ela mostrasse demasiado do que não estava ainda maduro. Com os melhores desejos para os vossos planos. Vossa Alma Zsolnay-Mahler.⁶⁸

Revelando-se este um período muito fértil em novas propostas de realização da *Décima*, e ainda na primeira década do séc. XXI, **Yoel Gamzou** (n.1987), um jovem maestro israelo-americano,

⁶⁶ «From listening to this version it was noticeable that the editors did not simply copy Cooke but took account of the other versions as well».

⁶⁷ Curiosamente o responsável pela primeira edição fac-simile dos rascunhos da Sinfonia nº10 (*vide* acima, p.10).

⁶⁸ «Ich freue mich sehr, dass Sie die 10. Mahler (meine Lieblings Symphonie) aufgenommen haben, und freue mich auf die CD ihrer japanischen Firma.

Mir kommt es vor, dass Gustav Mahler vor Vollendung dieser Symphonie hat sterben müssen. Weil er sonst zu viel vom Jenseits verraten hätte, wofür wie noch nicht reif sind.

Mit allen guten Wünschen für Ihr vorhaben.
Ihre Alma Zsolnay-Mahle».

propõe a sua «realização e desenvolvimento dos esboços inacabados – versão de concerto»⁶⁹ para a sinfonia final de Mahler. Publicada inicialmente (1ª versão) em 2010 pela prestigiada editora alemã *Schott*, viria a ter uma «2ª versão com correções e revisões»⁷⁰ em 2012, ainda que tenha sido estreada logo em 2010 pelo próprio Gamzou dirigindo a Orquestra Internacional Mahler (*International Mahler Orchestra*), um agrupamento sinfónico essencialmente constituído por jovens músicos de várias nacionalidades, e que foi fundado em 2006 em Londres, mas que se estabeleceu entretanto em Berlim⁷¹. Desse concerto de estreia foi editado um DVD ao vivo (sem etiqueta/edição própria – distribuído pela FOLIPRO Berlin), em cujas notas o próprio Gamzou revela que trabalhou longamente na sua versão (entre 2003 e 2010), e, propalando uma mudança sistémica na abordagem aos esboços mahlerianos, assume que as suas opções partem do prisma mais de intérprete ativo (*performer*), do que propriamente musicológico («construí a minha versão numa base completamente diferente, isto é, do ponto de vista de um músico, e não de um musicólogo»⁷²)⁷³, sublinhando mesmo que «um maior ênfase foi colocado na intuição e no conhecimento profundo da música de Gustav Mahler»⁷⁴. Gamzou coloca o busílis da questão no aspeto mais prático da *performance* musical, e, com indisfarçável pragmatismo, sustenta-se no argumento algo subjetivo, mas ao mesmo tempo intrinsecamente verdadeiro, de que «as pessoas não virão, afinal, para uma sinfonia “do editor”, onde o “inspirado por Mahler” poderá ser ouvido, mas antes para uma sinfonia DE Mahler»⁷⁵. Na sua opinião,

o editor tem uma decisão da maior importância a tomar: deve intentar uma versão “autêntica”, ou antes uma realização musical que traga justiça ao génio por detrás do esboço? Naturalmente esta questão implica que nenhuma versão preenche ambos os requisitos, ou que nenhuma versão autêntica faz justiça à música. Este é sem dúvida o caso, considerando os hábitos composicionais de Mahler. Um compositor que revia e revia as suas obras antes de as considerar terminadas – e não esquecendo as inúmeras mudanças após cada apresentação pública – pode levar a um estado onde existem apenas esboços, sem fazer justiça se tomarmos [os rascunhos] de Mahler “um a um”.⁷⁶

⁶⁹ «Realisation und Weiterentwicklung der unvollendeten Skizzen – Konzertfassung von Yoel H. Gamzou», conforme informação original em alemão na capa da partitura.

⁷⁰ «2. Fassung nach Korrekturen und Revision» no original.

⁷¹ vide <http://www.internationalmahlerorchestra.com/>.

⁷² «[...] ich meine Version auf einer völlig anderen Basis aufgebaut habe, nämlich vom Standpunkt eines Musikers und nicht aus der eines Musikwissenschaftlers» (*Yoel Gamzou über seinen Weg*, in notas ao DVD com a gravação da sua versão com a Orquestra Internacional Mahler).

⁷³ Compare-se esta mudança de perspectiva, nomeadamente, com a história inicial de recuperação dos esboços da *Décima* (vide acima, p.12), em que os primeiros esforços vieram precisamente de musicólogos.

⁷⁴ «[...] ein grösseres Gewicht [wurde] auf die Intuition und die tiefe Verbindung zu Gustav Mahlers Musik gelegt» (in notas ao DVD com a gravação da sua versão).

⁷⁵ «[...] die Leute schlussendlich nicht kommen, um eine Symphonie »des Bearbeiters«, die »von Mahler inspiriert« ist zu hören, sondern eine Symphonie VON Mahler» (idem).

⁷⁶ «Der Bearbeiter hat eine wichtigsten Entscheidung zu treffen: zielt man auf eine »authentische« Version ab oder eher auf eine musikalische Ausführung, die dem Genie hinter dem Entwurf gerecht wird? Natürlich impliziert diese Frage, dass keine Version beide Ziele erfüllen oder dass keine authentische version der Musik gerecht werden kann. Das ist unzweifelhaft der Fall, wenn man Mahlers

Um outro dado curioso desta versão de Gamzou é a invulgar nota que acrescenta à listagem de instrumentação na sua 2ª versão de 2012: «não é recomendada uma secção de cordas muito grande»⁷⁷. Isto representa uma notória mudança de paradigma quando comparada com a prática do próprio Mahler, que para várias das suas sinfonias requeria “um grande contingente” ou mesmo “o maior contingente possível” de instrumentistas de cordas⁷⁸. De facto Gamzou especifica inclusive o número máximo e mínimo de cordas necessárias para a execução da sua versão⁷⁹, e esta atitude marca igualmente uma certa mudança de perspectiva na abordagem à obra mahleriana, sintomaticamente em sentido contrário à megalomania tipicamente pós-romântica que de alguma forma havia sido recuperada na gigantesca orquestração da versão de Barshai, anteriormente descrita (cf. p.114).

O tempo parece pois ser, presentemente, de questionar estética e filosoficamente qual o melhor meio instrumental para traduzir os esboços inacabados de Mahler. Esgotadas que começam a ficar as leituras puramente (e conservadoramente) sinfónicas, abre-se a porta a novas abordagens à obra, e já mais recentemente (2012) aparece então a primeira leitura verdadeiramente alternativa dos esboços mahlerianos para a Sinfonia nº10, pela mão de **Michelle Castelletti** (n.1974), maestrina e compositora maltesa presentemente radicada em Inglaterra. Castelletti propõe, nas suas próprias palavras, uma «recriação»⁸⁰ dos esboços, onde o efetivo instrumental é significativamente reduzido, preferindo trabalhar a sua versão antes para uma orquestra de câmara. Esta sua opção, radicalmente oposta à prática mais usual até à data, pretende retomar a longa tradição da “Sociedade Privada de Concertos”⁸¹ de Arnold Schoenberg e seus discípulos, nomeadamente de «reorquestrar grandes obras orquestrais ultrarromânticas para formações instrumentais mais reduzidas»⁸².

Gewohnheiten beim Komponieren bedenkt. Einem Komponisten, der seine Stücke wieder und wieder überarbeitete bevor er sie als fertig erachtete – nicht zu vergessen, die vielen Änderungen nach jeder Aufführung – kann man in einem Stadium, in dem nur Entwürfe vorliegen, nicht gerecht werden, wenn man Mahler »Eins zu Eins« nimmt.» (idem, ibidem).

⁷⁷ «Eine zu grosse Streicherbesetzung ist nicht empfohlen» (edição Schott 54172).

⁷⁸ Nomeadamente para as Sinfonias nºs 2, 3, e, especialmente, 8. Também era frequente Mahler pedir dobragens de harpas, celestas e algumas partes de instrumentos de sopro mais proeminentes.

⁷⁹ Cf. cap. II.4.2.g, p.116.

⁸⁰ Esta e outras informações sobre a versão de Castelletti foram obtidas através de contacto direto com a autora, nomeadamente por troca de emails entre 6/Junho/2013 e 10/Outubro/2013.

⁸¹ *Verein für musikalische Privataufführungen*, no original alemão – organização fundada por Schoenberg e um grupo de discípulos seus em Viena em 1918, e que, até ao final de 1921, realizou mais de 300 apresentações com cerca de 150 obras modernas, nomeadamente de compositores como Stravinsky, Bartók, Debussy, Ravel, Webern, Berg, Scriabin, entre outros. O próprio Schoenberg eximiu-se de apresentar as suas obras nos concertos da Sociedade durante os dois primeiros anos de atividade, pugnado antes para que outros tivessem oportunidade de apresentar as suas composições. Entre as bizarras regras da Sociedade incluía-se a proibição absoluta de críticos musicais poderem assistir aos concertos (cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Society_for_Private_Musical_Performances – acesso em linha a 5/Agosto/2013).

⁸² No texto de apresentação ao concerto de estreia pode ler-se: «scored for chamber orchestra, this work continues the tradition of re-orchestrating large-scale late-Romantic works for smaller ensembles, as established at the beginning of the twentieth century by Arnold Schoenberg, his students Erwin Stein,

A versão de Michelle Castelletti foi estreada no mesmo ano da sua concretização (2012), pela Orquestra de Câmara da Cantuária (sudeste de Inglaterra), sob a direção da própria autora.

A Sinfonia nº 10 de Mahler é hoje, mais de um século após a morte do compositor, presença assídua nas mais importantes salas de concerto mundiais, apesar do estado incompleto em que deixou a partitura. Derradeira obra de um catálogo, ao mesmo tempo, parco em quantidade (apenas 11 sinfonias⁸³, uma cantata e cerca de 45 canções), mas consistente em qualidade e duração (todas as suas obras são longas ou muito longas e amplamente reconhecidas), a *Décima* arrasta paixões contraditórias desde que foi dada a conhecer ao mundo em 1924. E na sua diversidade perfeitamente integrada de objeto artístico uno, pode mesmo considerar-se um microcosmos representativo de toda a produção musical mahleriana, rica artisticamente e profunda emocionalmente.

A posição extremista de Erwin Ratz já aqui referida de apenas autorizar a execução pública do *Adagio* inicial, e que, por inerência de funções, foi (e, aparentemente, continua ainda a ser) também a da Sociedade Internacional Gustav Mahler, remete-nos para a questiúncula ética da legitimidade de concluir obras inacabadas em geral, e a *Décima* em particular. Esta problemática será, provavelmente, quase tão antiga quanto a própria arte musical, mas recusar ingerências externas em peças inacabadas dos grandes mestres, significaria, por exemplo, perder obras-primas como o *Requiem* de Mozart, ou as óperas *Turandot* de Puccini e *Lulu* de Alban Berg. Mais significativamente, e no caso específico da Sinfonia nº10, o argumento mais forte pró conclusão tem origem no próprio Mahler, já que o seu primeiro grande sucesso como (jovem) compositor, ainda nos anos 1886-87, foi precisamente concluir a ópera inacabada de Carl Maria von Weber *Die drei Pintos* (*Os três Pintos*), a pedido dos descendentes deste.

Esta liberdade criativa manteve-a Mahler ao longo de toda a sua vida artística, e nunca se coibiu de alterar as partituras de outros compositores, seus contemporâneos ou mais velhos, de forma a melhor preencher os seus próprios requisitos da *performance* ao vivo. Ficaram famosas, pela contestação que suscitaram, as suas versões re-instrumentadas das sinfonias de Beethoven e Schumann com a Orquestra Filarmónica de Viena no limiar do séc. XX, mas há mesmo relatos de Mahler ter dirigido sinfonias de Bruckner com extensos cortes (Kennedy, 1990, p.65), e de ter reescrito música do seu contemporâneo Alexander von Zemlinsky (idem, p.203). De resto a sua versão da Sinfonia nº7 de Beethoven tem cortes tão radicais na estrutura do *Scherzo* (terceiro andamento), nomeadamente omitindo grande parte das repetições (cf. Marković-Stokes, 2004, p.27), que seriam hoje em dia quase certamente inaceitáveis.

Seguramente os que alinham pelo extremo zelo de Erwin Ratz, e recusam liminarmente a *Décima* concluída por outrem (onde se incluem conceituadíssimos intérpretes mahlerianos,

Hans Eisler and Karl Rankl and the Verein für musikalische Privataufführungen» (in <http://www.canterbury.ac.uk/events/event-details.asp?eventId=3456> – acesso em linha a 5/Agosto/2013).

⁸³ Incluindo o caso singular de *Das Lied von der Erde*; cf. adiante, cap. I.4.2, p.73, para uma discussão pormenorizada desta obra, e sua influência na *Décima*.

como já referido), terão as suas próprias razões e convicções, mas, por outro lado, e parafraseando as palavras de Nathan Mead, «a mera oportunidade de ouvir o solo de flauta no *Finale* [último andamento] é razão suficientemente boa para justificar a realização do manuscrito»⁸⁴ (*apud* Chew, *in* Naturlaut, vol.1 nº2, s.d., p.11).

Em 2010-2011 comemorou-se por todo o mundo o jubileu Mahler. Uma dupla comemoração bienal dos 150 anos do seu nascimento (1860), e 100 da morte (1911), permitiram reavivar a memória deste grande compositor, e mais uma vez abordar toda a sua colossal obra nas mais diversas perspetivas. Esta distanciação já secular da conceção original dá-nos um afastamento não só temporal (objetivo), como mesmo ético e moral (subjeto), que permite abordagens diferenciadas à recriação da obra mahleriana na sua globalidade, e também, por arrastamento, ao caso muito específico da *Décima*. De facto as sinfonias de Mahler, outrora reserva quase exclusiva de umas quantas orquestras profissionais de topo devido às suas dificuldades técnicas e expressivas, são hoje perfeitamente dominadas por orquestras de jovens da Ásia à América do Sul⁸⁵. Igualmente as leituras alternativas por ensembles instrumentais muito mais concisos que as tradicionais orquestras sinfónicas têm ganho adeptos um pouco por todo o mundo, e a própria Universal Edition tem já no seu catálogo versões para ensemble e/ou orquestra de câmara de obras como as Sinfonias nºs 1, 4 e 9, para além do *Adagio* da Sinfonia nº10, e de *Das Lied von der Erde*⁸⁶. Desde as versões produzidas por Schoenberg e seus seguidores no âmbito da “Sociedade Privada de Concertos” nos anos 1920’s, até às novas versões estreadas tão recentemente como 2012 (por exemplo, a Sinfonia nº9 para ensemble, numa leitura de Klaus Simon⁸⁷), a curiosidade e o interesse por estas leituras mais transparentes do grande repertório sinfónico tem crescido exponencialmente, sem dúvida também com o intuito de democratizar o seu acesso a agrupamentos instrumentais de menores dimensões, e mesmo pelo aspeto prático de permitir levá-las a salas e públicos normalmente mais afastados dos grandes concertos. Um caso a destacar no universo das versões de câmara para obras de Mahler é mesmo o do *Adagio* da Sinfonia nº10, de que existem nada menos que três versões para grupo

⁸⁴ «[...] the mere opportunity to hear the flute solo in the Finale is good enough a reason to justify the realization of the manuscript».

⁸⁵ A título de exemplo, no Festival de Salzburgo de 2013, a Orquestra Sinfónica Nacional Infantil da Venezuela (instrumentistas entre 8 e 13 anos), parte integrante do agora internacionalmente famoso programa *El Sistema*, apresentou a Sinfonia nº1 de Mahler, sob direção musical de Sir Simon Rattle (cf. <http://www.salzburgerfestspiele.at/concert/el-sistema-2013> – acesso em linha a 5/Agosto/2013). Barham (2005, p. xxiii) relatava também dois concertos recentes nos famosos *London Promenade Concerts*, um da Orquestra Nacional da Juventude do Reino Unido, tocando a Sinfonia nº8 (2002), e outro da Orquestra de Jovens da União Europeia, com a Sinfonia nº6 (2003). Especialmente digna de nota é a criação, em 1986, na Áustria, da *Gustav Mahler Jugendorchester* (Orquestra de Jovens Gustav Mahler), numa iniciativa do maestro Claudio Abbado (website oficial: <http://www.gmjo.at/>).

⁸⁶ Cf. <http://www.universaledition.com/Gustav-Mahler/composers-and-works/composer/448/worklist/#page=0> (acesso em linha a 5/Agosto/2013).

⁸⁷ Estreada a 28/Março/2012 pelo *ensemble mini*, em Berlim, sob direção musical Joolz Gale – cf. <http://www.universaledition.com/Symphony-No-9-in-4-movements-D-major-for-ensemble-or-chamber-orchestra-Gustav-Mahler/composers-and-works/composer/448/work/13725> (acesso em linha a 5/Agosto/2013).

reduzido. Deste primeiro andamento da *Décima* produziram-se, até ao presente, uma versão para 15 cordas solistas da autoria de Hans Stadlmair (1971 – editada pela *Peters*), outra para um ensemble misto de 23 instrumentistas por Cliff Colnot (2007 – Universal Edition), e ainda uma outra para 16 instrumentos (igualmente em formato de ensemble misto) realizada pelo compositor e arranjador francês Serge Ollive⁸⁸ em 2011 (edição de autor) – cf. capítulo II.4.4.b: arranjos, p.121.

O estilo tardio de Mahler, mais esparso e íntimo, é especialmente apto a estas realizações em formato instrumental reduzido, e de facto, mais recentemente, tem crescido um certo fascínio por estas obras da sua trilogia final. O aparecimento de novas versões para ensemble de *Das Lied von der Erde* (por Glen Cortese – 2006) e da Sinfonia nº9 (por Klaus Simon – 2010-11)^{89 90}, para além das três já referidas do *Adagio* da Sinfonia nº10, apontam para um crescente interesse por tais abordagens diferenciadas, ao mesmo tempo que descarnam o vazio deixado pela falta da *Décima* em formato completo. Efetivamente, apenas esta derradeira sinfonia (completada) está faltando para fechar o círculo do tríptico final mahleriano em versões para ensemble, e esse é, também, um dos objetivos do presente estudo académico: propor uma nova abordagem da Sinfonia nº 10 em fá[♯] maior, de Gustav Mahler, concebida de raiz para ensemble instrumental, como alternativa às mais vulgares versões sinfónicas. Agora que as realizações da obra em formato sinfónico são já variadas e numerosas, e que, ademais, já percorreram o seu caminho de mais de meio-século de afirmação no repertório internacional, parece haver espaço para propostas alternativas, porventura até mais contemporâneas na abordagem. Até porque não se trata aqui de “arranjar” ou “reduzir” um original, como na maioria das abordagens de ensemble descritas acima, mas antes de reinventar as ideias mahlerianas numa tela instrumental diferente e mais concisa. Também por isso a versão ora proposta se subintitula precisamente «uma reinvenção dos esboços» (cap. III, p.123), com o intuito de destacar a perspectiva igualmente criativa que operacionaliza esta nova realização da obra.

Reformulações de obras de Mahler e outros têm recebido, consoante as circunstâncias, inúmeras designações – arranjos, transcrições, reorquestrações –, mas o seu interesse ultrapassa a mera curiosidade histórica, com importantes obras de compositores conceituados a serem readaptadas para formações instrumentais mais reduzidas, por vezes até pelos próprios. Schoenberg, por exemplo, não só autorizou versões realizadas por outros (como Anton Webern (1883-1945), que arranjou para quinteto de flauta, clarinete, violino, violoncelo e piano a sua Sinfonia de Câmara nº1, op.9, originalmente para 15 instrumentos), como ele próprio produziu uma versão para voz média e ensemble do *Lied der Waldtaube*, um dos números da sua gigantesca cantata *Gurrelieder*, inicialmente concebida numa orquestração megalómana⁹¹.

⁸⁸ A partir de 2013 este compositor passou a escrever sob o pseudónimo Paul Sterne.

⁸⁹ Ambas editadas pela Universal Edition.

⁹⁰ Também o já referido Serge Ollive [outra Paul Sterne] chegou a anunciar no seu sítio em linha (<http://www.serge-ollive.com/> – atualmente desativado), entre 2009-2010, a realização de uma versão da *Nona* de Mahler para ensemble, cujo efetivo instrumental seria o mesmo que utilizou para o *Adagio* da Sinfonia nº10 (16 instrumentistas).

⁹¹ Para a versão de câmara deste *Lied der Waldtaube*, Schoenberg utilizou a seguinte instrumentação (além da voz): 1 flauta/ 2 oboés/ 3 clarinetes/ 2 fagotes/ 2 trompas/ harmónio/ piano/ quinteto de cordas. Curiosamente, e aparte os teclados, é a exata mesma formação da Sinfonia de Câmara op.9 (de

A lista de compositores cujas obras foram alvo de adaptações e/ou reorquestrações é longa, e inclui, para além de Mahler, outros nomes de relevo como Bruckner, Berg, o já referido Schoenberg, Zemlinsky, Reger, mas também Debussy, Ravel ou Busoni. Na verdade toda esta área musical da transcrição, arranjo e (re)orquestração é fascinante em si própria, e engloba uma mestria muito particular – daí a comum exaltação do *métier* de grandes orquestradores aplicado a Mahler, Richard Strauss, Ravel ou Stravinsky, por contraponto aos exemplos opostos de Robert Schumann e Modest Mussorgsky, que são vulgarmente considerados débeis manejaadores da orquestra e da arte da instrumentação. Não é por isso de estranhar que as sinfonias de Schumann tenham vindo a ser consideravelmente retocadas ao longo dos tempos por vários maestros⁹², ou que amiúde as obras orquestrais de Mussorgsky tenham sido reorquestradas por Rimsky-Korsakov e outros colegas compositores do grupo russo d’Os Cinco. Mahler, ele próprio um *performer* ativo e empenhado enquanto maestro, reorquestrou e rearranjou várias obras de Bach, Beethoven e Schumann (entre outros), e não se coibiu mesmo de intervir muito mais radicalmente nas obras que executava, como por exemplo ao acrescentar um recitativo completamente novo à ópera de Mozart *As Bodas de Fígaro*⁹³. No capítulo III.1 – Uma reinvenção dos esboços (p.123) aborda-se em maior profundidade esta sensível questão ética, e o panorama atual destas realizações e (re)orquestrações, especialmente de obras inacabadas.

Pináculo de um catálogo sinfónico monumental, a Sinfonia nº 10 em fá# maior representa, porventura, o zénite da produção musical mahleriana. Certamente muito da sua mística advém do facto de ter ficado inacabada, mas as suas características intrínsecas, que parecem apontar indelevelmente o esgotamento da tradição clássico-romântica (o atonalismo schoenberguiano já não andava longe), tornam-na um marco do Romantismo tardio, ao mesmo tempo anunciadora do final de uma era e prenunciadora de novos tempos. O perfeito equilíbrio da estrutura formal admiravelmente simétrica, as ousadias harmónicas do idioma no limite do tonalismo⁹⁴, e a fluência rítmica finalmente liberta de espartilhos métricos regulares, apontam para que esta fosse uma das mais singulares e inovadoras criações de Mahler, ainda que jamais possamos saber exatamente como o compositor a desenvolveria a partir do ponto em que deixou os rascunhos. Sem dúvida a teria ainda «elaborado, refinado e aperfeiçoado em mil detalhes»⁹⁵, como de resto era seu hábito, mas, não menos relevante, deve igualmente referir-

1906), o que não será certamente coincidência. Schoenberg trabalhou intermitentemente nos *Gurrelieder* (versão original) entre 1900 e 1911, e realizou esta versão de câmara em 1922.

⁹² Hoy (2005, pp.18-19) identifica quatro edições substanciais das sinfonias de Schumann por quatro importantes maestros, a saber, Gustav Mahler, Arturo Toscanini, George Szell e Felix Weingartner, bem como diversas revisões de uns doze outros.

⁹³ Cf. de La Grange, 1984 (3º volume), p.1279.

⁹⁴ Gamzou (*in* notas ao DVD com a gravação da sua versão) considera que nesta obra Mahler dá «os primeiros passos no pós-tonalismo» («[...]die ersten Schritte in die Post-Tonalität»).

⁹⁵ «[Mahler would have] [...] elaborated, refined and perfected it in a thousand details» (Cooke, 1989a, p. xvii).

se que o esboço que deixou «é contínuo [e] sem interrupção do princípio ao fim, ainda que essa continuidade seja apenas tenuemente preservada em alguns locais»⁹⁶.

Esta derradeira sinfonia de Mahler parece representar uma quase síntese de todo o percurso criativo do compositor: de alicerces bem assentes no tradicionalismo cessante, aponta claramente caminhos para o modernismo vindouro. À sua maneira é quase uma metáfora da cronologia do próprio Mahler, um artista fortemente enraizado na tradição do séc. XIX, mas olhando de frente para a renovação do séc. XX. E contrariamente à ideia prevalecente durante décadas de que a *Nona* seria o seu canto de cisne (cf. **I.4.3**, p.77), a *Décima* revela antes um criador no auge da sua arte, inspirado e seguro do *métier*, que certamente não esperaria deixar esta obra inacabada.

Parafraseando Michael Kennedy (1990, p.178), autor que tão bem sintetizou o paradoxo da singular posição deste compositor seminal do Romantismo tardio,

Mahler morreu em pleno pico da sua capacidade criativa. Como teria sido a sua Sinfonia nº11? Teria tomado o caminho que os seus seguidores vieram a tomar? Inútil especular, claro, especialmente porque se teme o efeito que teria em tão sensível homem a carnificina da Primeira Guerra Mundial. Mas não deixa de ser inquietante pensar que se tivesse chegado a celebrar o seu 80º aniversário em 1940, teria ouvido as obras-primas de Berg, Bartók e Stravinsky e a revolução dodecafónica de Schoenberg.⁹⁷

⁹⁶ «[Mahler's draft] continues without interruption from beginning to end, even if the continuity is only tenuously preserved in places» (idem, ibidem).

⁹⁷ «Mahler died on the full crest of his creative powers. What would his Eleventh Symphony have been like? Would he have moved further along the path which his followers were to take? Useless to speculate, of course, especially as one fears to think of the effect on such a sensitive man of the carnage of the First World War. But it remains uncanny to think that he would have celebrated his eightieth birthday in 1940, would have heard the great works of Berg, Bartók and Stravinsky and the twelve-note revolution of Schoenberg».

I: CONTEXTUALIZAÇÃO

Mahler surge como um colosso, o compositor de enormes sinfonias em vasta escala.

*Mark Morris*⁹⁸

I.1 – Mahler: ícone *fin-de-siècle*

A personalidade artística de Mahler assenta um pé no séc. XIX e outro no séc. XX, tanto literal como figurativamente. Nascido a 1860 em Kalischt, Boémia, então parte do Império Austro-Húngaro (hoje em território da República Checa), haveria de falecer cerca de meio século depois, em 1911, num sanatório de Viena (Áustria), depois de ter liderado várias das casas de ópera do império⁹⁹, incluindo a jóia da coroa, a *Wiener Hofoper* (Ópera da Corte de Viena), e inclusivamente ter-se mudado para Nova Iorque (EUA) no final da vida para liderar a *Metropolitan Opera*. Mahler foi igualmente maestro titular da Orquestra Filarmónica de Viena (1899-1901), escolhido pelos próprios músicos, apesar de com eles ter tido uma relação sempre tensa¹⁰⁰, e ainda da Orquestra Filarmónica de Nova Iorque, nas duas últimas temporadas da sua vida (1909-10/ 1910-11)¹⁰¹, após apenas um ano à frente do *Met* (1908).

Esteticamente, as suas obras enraízam-se declaradamente na secular tradição musical germânica («os seus ‘deuses’ eram Beethoven e Wagner» – Kennedy, 1990, p.66), mas ao mesmo tempo apontam novas direções para o paradoxo tonal, que, partindo do crescente cromatismo da linguagem aventado por Wagner, culminaria, por via de uma progressiva emancipação da dissonância, na dissolução total do tonalismo, com a Segunda Escola de Viena de Schoenberg, Berg e Webern. De facto, e apesar de todas as obras mahlerianas serem, em essência, tonais, muitas das suas opções harmónicas e contrapontísticas abrem portas a uma liberdade da linguagem musical que não anda longe dos limites do atonalismo, e de que o serialismo e dodecafonismo schoenbergianos subsequentes não foram senão a consequência

⁹⁸ «Mahler appears a colossus, the composer of huge symphonies on a vast scale», in *A Guide to 20th century composers*, 1996, p.25.

⁹⁹ Por ordem cronológica: 2º maestro em Cassel [Kassel] (1883-1884); 2º maestro em Praga-*Deutsches Landestheater* (1885); 2º maestro em Leipzig (1886-1888); Praga novamente, mas por curto período (1888); Diretor Musical na Ópera de Budapeste (1888-1891); Maestro Principal em Hamburgo (1891-1897); *Wiener Hofoper* (1897-1907).

¹⁰⁰ Que, aliás, eram os mesmos músicos da *Ópera de Viena*, de que Mahler era diretor geral. Poderá ter havido algum tacticismo (‘cinismo’ é o termo utilizado por Lebrecht, 2010, p.107) por parte dos músicos da Filarmónica de Viena na escolha de Mahler, já que esta (tal como a Filarmónica de Berlim) é uma orquestra governada pelos próprios instrumentistas.

¹⁰¹ A segunda destas incompleta, já que Mahler dirigiu o seu último concerto em Nova Iorque a 21 de Fevereiro de 1911, tendo tido que cancelar todo o resto dessa temporada devido ao, por esta altura, já gravíssimo estado da sua saúde.

evolutiva natural. Aliás, Mahler foi um importante defensor de Schoenberg e da sua obra no início da carreira deste, ainda que, e segundo o próprio Mahler, não a «compreendesse completamente» (Kennedy, 1990, p.74). Na realidade, segundo Hefling (2000, p.61), Mahler nem sequer estaria completamente convencido do valor de Schoenberg, mas, por outro lado, sentia-se «intrigado» para ver onde levaria a cruzada daquele rumo ao atonalismo desconhecido (Lebrecht, 2010, p.184). O apoio de Mahler tanto poderia ser na forma de defesa *in loco* – como no caso do concerto de estreia da Sinfonia de Câmara nº1, op.9, para 15 instrumentistas de Schoenberg, ocorrido a 8 de Fevereiro de 1907, que Mahler presenciou e onde, revoltado, mandou calar os que se manifestavam ruidosamente contra aquela nova música (Kennedy, idem) –, ou financeiramente, por exemplo comprando anonimamente quadros de Schoenberg (Hefling, idem). Mahler chegou mesmo a emprestar diretamente a Schoenberg grandes quantias de dinheiro (Kennedy, 1990, p.99), e em pleno leito de morte, já num estado completamente delirante, ter-se-á ainda preocupado: «Quem tomará conta de Schoenberg agora?»¹⁰² (Kennedy, 1990, p.102).

Winthrop Sargeant (1903-1986), crítico musical por mais de vinte anos no semanário novaiorquino *The New Yorker*, apelidou Gustav Mahler, num ensaio de 1940, de «último dos românticos»¹⁰³. Na sua opinião, o ano de 1911 (precisamente o da morte de Mahler) marca o fim irreversível do romantismo: Stravinsky corta definitivamente os laços com o luxuriante idioma *fin-de-siècle* que culminara no seu *Pássaro de Fogo* (1910), para se voltar para um idioma folclorista mais cru no bailado subsequente, *Petrouchka*; Debussy, no fim da vida (morreria em 1918), havia já criado muito da sua melhor obra, incluindo *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), mas conclui a enigmática obra cénica *O Martírio de S. Sebastião* exatamente em 1911¹⁰⁴; é também nesse ano que Schoenberg termina a colossal orquestração dos seus *Gurrelieder*, porventura o zénite da megalomania orquestral romântica; e Richard Strauss cria a sua primeira ópera neoclássica, *Der Rosenkavalier*, virando definitivamente costas ao excêntrico idioma ultrarromântico dos seus anteriores sucessos de palco, nomeadamente *Salomé* (1905) e *Elektra* (1909).

De facto, Mahler ocupa uma posição de charneira na evolução estética da arte musical, já que a sua morte marca simbolicamente o fim de um longo ciclo de hegemonia da tradição germânica na história da música europeia. Mahler, e também Richard Strauss (1864-1949), são justamente os dois epígonos do romantismo musical na transição dos sécs. XIX-XX. E apesar de Strauss ter sobrevivido quase 40 anos a Mahler, aquele que fora em tempos o *enfant terrible* criador dos extravagantes poemas sinfónicos *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, *Also sprach Zarathustra*, *Don Quixote* e *Ein Heldenleben*, todos escritos ainda na última década do séc. XIX, tornou-se no conservador anacrónico das óperas *Arabella* e *Capriccio*, ou do Concerto de Oboé e *Metamorphosen für 23 Solostreicher*, já no segundo quartel do séc. XX, quando o atonalismo e

¹⁰² «Who'll take care of Schoenberg now?».

¹⁰³ «Mahler – Last of the Romantics», é o título original de um artigo publicado no vol.2 nº1 do jornal *Chord and Discord*, publicado pela Sociedade Americana Anton Bruckner, em Janeiro de 1940. Também para Grout e Palisca (2005, p.655) Mahler foi «o último dos grandes compositores sinfónicos alemães do período pós-romântico».

¹⁰⁴ Debussy qualificou a esta obra precisamente como um *Mystère en cinq actes*.

dodecafonismo viajavam em velocidade de cruzeiro¹⁰⁵. Sintomaticamente, Schoenberg, o arauto do modernismo, e que até havia recebido alguma ajuda de Strauss no início da sua carreira em Berlim, quando convidado a proferir algumas palavras de homenagem pelo cinquentenário daquele compositor mais velho (1914), terá recusado, replicando agrestemente que se havia aprendido algo com Strauss no passado, «graças a Deus» que o entendera «mal» (Kennedy, 1995, p.38). É certo que existiram igualmente razões pessoais para o azedar de relações entre Schoenberg e Strauss, nomeadamente a recusa deste último em apresentar obras daquele em Berlim durante o seu consulado como maestro da orquestra da corte (Kennedy, 1995, p.38), mas o radicalismo estético de Schoenberg e a sua procura do “novo” eram visceralmente antagónicas ao conservadorismo burguês fortemente enraizado na tradição germânica em que se fundeava a arte de Strauss, principalmente a partir da segunda década do séc. XX.

Já para com Mahler, o mesmo Schoenberg tinha uma atitude radicalmente oposta – considerou-o um «santo» (Kennedy, 1990, p.110), e um «mártir» (Lebrecht, 2010, pp.14 e 225), tendo-se-lhe convertido após um momento de epifania propiciado pela audição da sua Sinfonia nº3, em 1904 (Kennedy, idem, p.73 e Lebrecht, idem, p.149)¹⁰⁶. Mas não havia sido sempre assim: inicialmente, o jovem Arnold reagia animosamente contra o «compositor do século dezanove» que, para si, Mahler era – um «dinossauro», desprezava exaltadamente (Lebrecht, idem, p.148). E a verdade é que mesmo Alma Schlinder, futura esposa de Mahler, desgostara da sua *Primeira Sinfonia* quando a ouvira, tempos antes ainda de o conhecer, em 1901 (Kennedy, idem, p.67). Alma, de resto, no estilo frequentemente exacerbado das suas *Memórias* (1980, p.23), refere que «detestou», e «rejeitou mesmo com cólera» aquele seu primeiro encontro com uma obra de Mahler¹⁰⁷.

Porém, também o pintor e cenógrafo Alfred Roller (1864-1935), cofundador do movimento secessionista vienense¹⁰⁸ e colaborador próximo do próprio Mahler durante os seus anos finais como diretor da Ópera de Viena, detetara nele «qualidades tipo-Cristo» (Lebrecht, 2010, p.143), uma ideia que poderia muito bem estar enraizada profundamente no próprio subconsciente de Mahler como alguém predestinado ao sofrimento. A escolha, por exemplo, de poemas como «*Ich bin der Welt abhanden gekommen*» («*Estou perdido para o mundo*»), terceiro dos *Rückert-Lieder* de 1901, parece ser reveladora de uma psique que frequentemente tem sido descrita como perturbada¹⁰⁹. Aliás, Mahler, o intelectual e erudito, sempre elegeu muito criteriosamente a poesia que musicava, como no caso dos *Kindertotenlieder* (*Canções das Crianças Mortas* – 1901-04), onde os cinco poemas de Friedrich Rückert (1788-1866) que acabou por plasmar em

¹⁰⁵ Mark Morris (1996, p.206) caracteriza Strauss como «um colosso que é tipicamente visto como um gigante no final do séc. XIX, e um titubeante anacronismo ao longo da primeira metade do séc. XX» («a colossus who is typically seen as a giant in the end of the 19th [century] and a tottering anachronism through the first half of the 20th»).

¹⁰⁶ «Vi a sua alma, nua, completamente nua», escreveu Schoenberg a Mahler após esta audição da *Terceira* («I saw your very soul, naked, stark naked»; Lebrecht, idem, ibidem).

¹⁰⁷ «Je détestais, rejetais même avec colère» (idem, ibidem). O concerto em causa, com a Sinfonia nº1, foi a 18/Novembro/1900.

¹⁰⁸ Fundada em 1897, a *Secessão Vienense* era formada por artistas dissidentes da *Associação de Artistas Austríacos*, e incluía pintores, escultores e arquitetos. O seu primeiro presidente foi Gustav Klimt (http://en.wikipedia.org/wiki/Viennese_Secession, acesso em linha a 2/10/2013).

¹⁰⁹ Kennedy (1990, p.8) refere, por exemplo, que Mahler, quando questionado em criança o que gostaria de ser quando crescesse, terá respondido: «um mártir».

música foram selecionados de um assombroso total de 428 (cf. Kennedy, 1990, p.134). É pois por demais evidente a importância do significado poético subjacente ao texto para Mahler. Kennedy (idem, pp.133-134) defende mesmo que as escolhas poéticas de Mahler nos *Kindertotenlieder* têm «certamente um simbolismo deliberado», ideia que, grosso modo, se pode aplicar a praticamente toda a sua produção vocal de maturidade, de *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1884) a *Das Lied von der Erde* (1907-09).

Românticos tardios, ou ultrarromânticos, como costumam ser catalogados Mahler e Strauss, em muitas das suas obras o próprio autor é, simultaneamente, criador e ator principal de uma trama dramática subjacente, ora claramente assumida, ora apenas sugerida. Tantas vezes autobiográficas, as criações destes dois expoentes da música sinfónica tomam os próprios autores como heróis numa aventura que é intrinsecamente a sua, refletindo por isso as alegrias e tristezas da vida na sua dimensão mais filosoficamente humana¹¹⁰. A distanciação abstrata do romantismo brahmsiano, por exemplo, cede lugar, nestes autores, a uma maior espiritualidade na relação do criador com a sua obra, servindo-se aquele da sua vivência particular como motor impulsionador do ato criativo. Do ponto de vista da dramaturgia intrínseca da obra de arte, são ambos seguidores de Wagner, porquanto da influência extramusical, mormente literária, são claramente devedores de Liszt¹¹¹. E não deixa de ser curioso detetar influências intercruzadas naqueles dois compositores contemporâneos: Kennedy (1990, p.141) considera que a riqueza da orquestração da Sinfonia nº6 de Mahler é devedora de *Ein Heldenleben* de Strauss; em sentido inverso, o mesmo autor deteta maneirismos mahlerianos em sonoridade e espírito no naturismo da straussiana *Sinfonia Alpina* de 1915 (1995, pp.130-131). Lebrecht (2010, p.147), de resto, relata um curioso concerto de 1905, em Estrasburgo (a capital da Alsácia-Lorena então ocupada pelos alemães), em que Mahler apresentou a sua Sinfonia nº5 na primeira parte, enquanto Strauss a sua *Symphonia Domestica* na segunda. E Kennedy, ainda, (1995, p.129) compara o humor e destreza orquestral que Strauss trabalha nesta mesma *Symphonia Domestica* (1902-03) com a sua quase contemporânea Sinfonia nº4 de Mahler (1899-1900), colocando ambos os compositores no mesmo patamar (alto) em termos de delicadeza e parcimónia no uso da orquestra sinfónica.

Vários são os relatos de encontros, desencontros e caminhos cruzados entre estes dois gigantes do romantismo germânico novecentista¹¹². Mas não obstante as diferenças, e por vezes mesmo algumas divergências recíprocas (Mahler quase sempre mais espiritual, Strauss muito mais pragmático)¹¹³, nutriram um enorme respeito mútuo ao longo das suas carreiras, que se consubstancia no facto de, sendo ambos igualmente conceituados maestros, terem dirigido

¹¹⁰ Strauss assume amiúde mais frontalmente o carácter autobiográfico das suas obras, mormente em *Ein Heldenleben* (*Uma vida de herói* – 1898) e *Sinfonia Doméstica* (1903); já Mahler, e apesar de refletir muito diretamente também a sua condição humana (como nos casos da Sinfonia nº1 e dos golpes fatais do destino, simbolizados pelo martelo, na Sinfonia nº6), envolve antes as suas criações no invólucro mais abstrato do termo *sinfonia*, que usa para a maioria das suas obras.

¹¹¹ Mahler chegou mesmo a enviar a Liszt a partitura da sua primeira obra completa, a cantata *Das klagende Lied*, após ter falhado o Prémio Beethoven de Viena (1881) a que se candidatara. Liszt, porém, «desgostou» da obra (Lebrecht, 2010, p.45).

¹¹² Apesar de ambos os compositores terem vivido parte importante das suas vidas já no séc. XX (Strauss mesmo até 1949), a base estética das suas obras é ainda declaradamente do séc. XIX.

¹¹³ Mahler, numa entrevista após a estreia da sua Sinfonia nº6, em 1905, descreveu-se a si próprio como um «idealista», por contraponto a um Strauss mais «populista» (Lebrecht, 2010, p.153).

diversas obras um do outro nos seus concertos. Mahler era um admirador confesso da ópera *Salomé* (1904-05) de Strauss («uma das maiores obras-primas do nosso tempo»¹¹⁴ [Kennedy, 1995, p.43]; «cada nota é perfeita»¹¹⁵ [Lebrecht, 2010, p.152])¹¹⁶, enquanto este, por seu lado, tinha a *Terceira Sinfonia* daquele em tão alta consideração, que a sua primeira grande iniciativa enquanto presidente nomeado da *Allgemeiner deutscher Musikverein* (Associação geral de música alemã) em 1901, foi precisamente programá-la (Ross, 2007, p.5), tendo mais tarde (1911) prometido apresentá-la igualmente em Berlim, numa carta enviada a um Mahler já moribundo no leito de morte (Lebrecht, 2010, p.222). A melhor descrição do relacionamento entre estes dois homens vem, afinal, das palavras do próprio Mahler: «Strauss e eu escavamos a montanha de lados opostos. Um dia encontrar-nos-emos»¹¹⁷ (Mahler, 1980, p.95).

Norman Lebrecht (n.1948), conceituado jornalista e comentador de música britânico, uma das maiores autoridades internacionais sobre a vida e obra de Mahler, questiona no seu livro de 2010 *Why Mahler?*, dedicado precisamente ao compositor, «Então porquê Mahler? E porquê agora?»^{118 119} (op. cit., p.18). De facto, e após um prolongado período de ostracização coincidente com o domínio do Terceiro Reich na Alemanha e territórios adjacentes, desde a segunda metade do séc. XX o interesse e empatia pela sua música têm florescido intensamente. E já neste nosso tempo de transição dos sécs. XX-XXI esse interesse não dá mostras de recrudescer, particularmente com o fascínio crescente pela sua inacabada Sinfonia nº10 – só nos últimos 25 anos (genericamente entre a última década do século passado e a primeira do presente) produziram-se cinco das oito realizações/conclusões da obra propostas até ao momento (da versão de Mazzetti [1989] à de Castelletti [2012] – vide **Introdução**). Também o recente jubileu Mahler – 2010/150º aniversário (n.1860); 2011/centenário da morte (m.1911) – veio demonstrar quão vivo e atual está o interesse pela sua música, reiterando, ademais, a importância do seu contributo para o género sinfónico. Mahler, o outrora afamado maestro «que para seu deleite pessoal compunha sinfonia[s] monstruosa[s]» (Mahler, 1973, p.40), é hoje o unanimemente reconhecido compositor de um dos mais coesos *corpus* criativos do cânone orquestral, que, coincidentemente, também foi um grande diretor de ópera¹²⁰. Sem dúvida a percepção atual da sua personalidade artística mudou radicalmente quando comparada com o seu próprio tempo, e são agora as suas criações musicais que mais apelam às gerações subsequentes, como marcos estéticos e artísticos não só de um autor superior, mas igualmente de todo um tempo cultural bem datado. Alma, de resto, percebeu isso com muita clareza, quando nas suas *Memórias* reconheceu que «qualquer importância que pudesse ter o trabalho

¹¹⁴ «[...] one of the greatest masterpieces of our time».

¹¹⁵ «Every note is right!».

¹¹⁶ Mahler chegou a travar uma longa disputa com o censor pela apresentação desta ópera em Viena, que tinha sido proibida na *Hofoper*, ponderando mesmo fazer depender a confiança na sua direção da retirada dessa proibição, mas o próprio Strauss demoveu-o de tal ato impulsivo (Kennedy, 1990, p.66).

¹¹⁷ «Strauss et moi creusons la montagne de deux côtés opposés. Un jour nous nous rencontrerons».

¹¹⁸ «So why Mahler? And why now?».

¹¹⁹ Curiosamente Warren Storey Smith intitula igualmente um artigo dedicado à inter-relação dos dois grandes sinfonistas Bruckner/Mahler «*Why Mahler, too?*» (*Chord & Discord*, 1940, vol. 2, nº2, p.13).

¹²⁰ A década que Mahler passou à frente dos destinos da *Ópera da Corte de Viena* (1897-1907), tem sido frequentemente considerada a época dourada da instituição (Kennedy, 1990, p.54 e Morris, 1996, p.31).

de Mahler na Ópera não valia uma só nota das suas composições; um era efémero, o outro eterno»¹²¹ (op. cit., 1980, p.94).

«A influência de Mahler estende-se um século para além da sua morte»¹²² (Lebrecht, 2010, p.287), como é notório quer pela omnipresença da sua música nas principais salas de concerto das grandes orquestras mundiais atualmente¹²³, quer pelos inúmeros compositores que revelam ou revelaram, ao longo do último século, afinidades com o estilo mahleriano. O mesmo Lebrecht (idem, pp.286-288) lista, entre outros, Alban Berg (1885-1935), Alexander von Zemlinsky (1871-1942), Dmitri Shostakovich (1906-1975), Benjamin Britten (1913-1976), e até Luciano Berio (1925-2003) e Henryk Górecki (1933-2010), numa longa linhagem de importantes compositores orquestrais em que poderíamos incluir ainda Krzysztof Penderecki (n.1933), John Adams (1947) e Magnus Lindberg (n.1958).

De facto, a opulenta estética pós-atonal (também denominada por vezes neotonal ou pós-moderna), com o seu retorno a sonoridades ricas e exuberantes, característica do posicionamento criativo de variadíssimos compositores atuais, é sem dúvida algo devedora do luxuriante idioma pré-atonal no limite do cromatismo absoluto da viragem para o séc. XX, de que Mahler, Strauss, e mesmo Schoenberg nas suas primeiras obras, foram porventura os mais marcantes criadores. Por exemplo Górecki e o seu compatriota Penderecki, ambos polacos e revolucionários modernistas *avant-garde* na linhagem de Boulez e Stockhausen no início das suas carreiras, mudaram, a partir dos anos 1970's-80's, radicalmente de estilo, e começaram a escrever massivas obras orquestrais numa sumptuosa linguagem neotonal remanescente de Bruckner (uma das primeiras influências do próprio jovem Gustav Mahler). Rotulados como *pós-modernos*, *minimalistas místicos* ou até *pós-românticos*, estes compositores, juntamente com outros igualmente marcantes da contemporaneidade como Sofia Gubaidulina (n.1931) ou Arvo Pärt (1935), protagonizaram uma onda de reação ao ultra-cerebralista e hermético modernismo pós-serial, que, qual manifesto político-estético encapotado, tem tido o condão de, pelo menos em parte, reaproximar o público e os *performers* da arte musical atual. Um dos mais eloquentes exemplos recentes desta onda pós-moderna é o já referido finlandês Magnus Lindberg, que foi também ele, na sua juventude, um acérrimo modernista seguidor de Stockhausen e inspirado pelo universo sonoro das bandas *punk-rock*. No entanto, pela viragem para o séc. XXI iniciou igualmente uma mudança radical de linguagem que o levou a um idioma muito mais conservador, neotonal, e tendencialmente virado mais para o género orquestral (uma reaproximação, pode dizer-se, ao universo sinfónico ultrarromântico mahleriano, e claramente divergente da estética modernista que nutre mais o virtuosismo individual). As suas obras sensivelmente a partir do ano 2000 caracterizam-se por texturas sumptuosas e elaboradas, com gestos musicais largos e concebidos na ampla paleta sonora da vasta orquestra sinfónica, num todo que vive tanto da riqueza tímbrica como do conteúdo dramático. Uma dessas obras destaca-se neste contexto, *Seht die Sonne (Olhai o Sol – 2007)*, encomenda da Orquestra Filarmónica de Berlim, por quem foi estreada sob a batuta de Sir Simon Rattle. Escrita para a

¹²¹ «Quelque importance que puisse prendre le travail de Mahler à l'Opéra il ne valait pas une seule note de ses œuvres; l'un était éphémère, l'autre éternel».

¹²² «Mahler's influence extends a century beyond his death».

¹²³ Neste caso é quase premonitória a afirmação do próprio Mahler: «dentro de quarenta ou cinquenta anos tocarão as minhas sinfonias [...] como agora tocam as de Beethoven» («In forty or fifty years, they will play my symphonies [...] as they now play Beethoven's» – *apud* Kennedy, 1990, p. vii).

exata mesma formação orquestral da Sinfonia nº9 de Mahler (significativamente a última obra que o compositor concluiu na totalidade), com a qual foi, de resto, programada no concerto de estreia a 25 de Agosto de 2007, toma o seu nome a partir da primeira linha do coro final dos *Gurrelieder* de Schoenberg. Segundo o sítio em linha da editora do compositor (Boosey & Hawkes) ¹²⁴, «a obra explora o ponto de inflexão a partir do ultrarromantismo até ao modernismo» ¹²⁵, apresentando uma proposta musical ao mesmo tempo enigmática, pelo intenso olhar para o passado, mas também exuberante na riqueza da orquestração e aproveitamento dos recursos instrumentais desse grande meio de expressão musical por excelência, a orquestra sinfónica.

«Onde reside [então] o imenso apelo de Mahler?» ¹²⁶ (Kennedy, 1990, p.178). Este mesmo autor argumenta que a música de Mahler antecipou o futuro «de forma [...] notável» (op. cit., idem), referindo-se muito provavelmente às ousadias harmónicas e rítmicas presentes, por exemplo, na Sinfonia nº10. Mas, por outro lado, lembra também que «mesmo as [...] passagens mais avançadas [da *Décima*] estão basicamente inseridas no contexto do séc. XIX» ¹²⁷ (idem, ibidem), lembrando que Mahler foi, até ao fim, em essência um compositor “tonal”. Igualmente o facto de ter sofrido agruras de vida tão devastadoras como a morte de uma filha ainda criança, o diagnóstico de uma doença eventualmente fatal numa das épocas mais produtivas da sua carreira artística, e mesmo a infidelidade da sua jovem esposa, todos contribuíram certamente para criar uma certa aura mística à volta da sua personalidade. Porém, o seu maior contributo para a posteridade foi, sem dúvida, o legado criativo que deixou, de seriedade artística e labor incansável na procura do objeto de arte, em última análise, resultado de uma enorme força de vontade. Mahler, o «colosso» (Morris, 1996, p.25) que soube impor-se na sociedade vienense em ebulição cultural dos primórdios do séc. XX, chegando a ser considerado «o homem mais famoso da cidade [de Viena] a seguir ao Imperador» ¹²⁸ (Kennedy, 1990, p.62), não tem aí, porém, qualquer monumento que lhe preste homenagem pelo seu contributo para o cosmopolitismo da Viena ultrarromântica. E mesmo a sua própria filha Anna (1904-1988), que se veio a tornar escultora, não conseguiu completar um busto do pai, tendo-o iniciado mas nunca concretizado, e que optou mesmo por destruir ainda antes de fugir da Alemanha da 2ª Guerra Mundial rumo a Londres, em 1938, como judia que era (Lebrecht, 2010, p.199).

Mahler foi e permanece um ícone romântico *per se*, pois incorpora na perfeição o cliché de génio atormentado tão caro ao ideal melómano. Possuidor de um refinadíssimo métier de compositor ao mesmo tempo que provoca emocionalmente o ouvinte, Mahler preenche em grande medida o arquétipo do criador completo, intrigante para especialistas e apelativo a leigos. Na sua lápide

¹²⁴ Todas as informações e referências relativas à obra *Seht die Sonne*, e ao compositor Magnus Lindberg, foram obtidas através do sítio em linha da Boosey & Hawkes, nomeadamente nos links http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=2974, <http://www.boosey.com/cr/music/Seht-die-Sonne/30992> e <http://www.boosey.com/cr/news/Magnus-Lindberg-Seht-die-Sonne-reviews-from-Berlin/11496&LangID=1> (acesso em linha a 18/Setembro/2013).

¹²⁵ «[...] the work explores the tipping point from late-Romanticism to modernism» (in <http://www.boosey.com/cr/news/Magnus-Lindberg-Seht-die-Sonne-reviews-from-Berlin/11496&LangID=1> – acesso em linha a 18/Setembro/2013).

¹²⁶ «Wherein lies Mahler's immense appeal?».

¹²⁷ «[...] even his most advanced passages are basically within the context of the nineteenth century».

¹²⁸ «[Mahler was reckoned to be] the most famous man in the city after the Emperor».

tumular pediu que constasse apenas o nome, *Gustav Mahler*, justificando: «quem vier procurar-me saberá quem fui e o resto não precisa de saber»¹²⁹ (Lebrecht, idem, pp.219-220).

¹²⁹ «Any who come to look for me will know who I was and the rest don't need to know».

I.2 – Mahler: contador de histórias – os *Lieder*

I.2.1: O início; primeiras canções

O *lied* foi o primeiro meio de expressão musical que Mahler explorou com profundidade (os seus colegas dos tempos de estudante no Conservatório de Viena referiam-se a ele como ‘outro Schubert’ – cf. Kennedy, 1990, p.10), tendo escrito aproximadamente metade da totalidade das suas canções (mais de 20, de um total de cerca de 45) até cerca dos 30 anos de idade, grosso modo entre 1880 e 1891. De facto, à exceção dos *lieder* baseados em poesia de Friedrich Rückert, i.e., os *Kindertotenlieder* (1901-4) e os *Fünf Lieder nach Rückert* (1901-2), bem como um único caso de uma canção *Wunderhorn*¹³⁰, mais especificamente *Der Tamboursg'ssell* (*O rapaz do tambor* – 1901), todas as suas outras canções foram escritas ainda antes de 1900. Esta é uma circunstância interessante, tanto mais que a produção sinfónica mahleriana, pelo contrário, foi maioritariamente realizada já após a viragem para o séc. XX (cf. cap. I.3.1 e ss.).

Género musical por excelência do período romântico/ultrarromântico germânico, o *lied* começa por ser uma forma intimista, de salão, no âmbito da música de câmara, e preferencialmente para canto e piano¹³¹. O mestre pioneiro desta arte, apesar de contributos anteriores ainda não sistemáticos de Mozart e Beethoven, foi sem dúvida Franz Schubert (1797-1828), que escreveu mais de 600 canções e cimentou a noção de ciclo, com séries de poemas/canções interligados(as) contando uma história, normalmente mais espiritual que prosaica¹³². Outros criadores de relevo dentro deste género incluem Robert Schumann (1810-1856), Johannes Brahms (1833-1897), e Hugo Wolf (1860-1903). Wolf, companheiro de Mahler dos tempos de estudo em Viena, veio mesmo a tornar-se um dos mais destacados compositores da arte do *lied*, «sucessor natural de Schubert e Schumann» (Nagley e Warrack, *in* Latham, 2000, p.1382) com mais de 200 exemplares à sua conta, muitos dos quais agrupado em ciclos dedicados a poetas específicos, os quais Wolf escolhia com especial cuidado (outro princípio muito estrito que se autoimpôs foi o de não utilizar poemas já musicados satisfatoriamente por outros compositores – cf. Nagley e Warrack, *idem*, *ibidem*). De entre os importantes nomes cuja poesia Wolf adaptou musicalmente incluem-se Eduard Mörike (1804-1875), Joseph von Eichendorff (1788-1857), Johann von Goethe (1749-1832) e até o renascentista Michelangelo (1475-1564). Wolf desenvolveu a forma concentrada do *lied* no sentido de um intensificar expressivo pelo

¹³⁰ Ver adiante, cap. I.2.2.

¹³¹ Embora existam inúmeros exemplos de *lieder* para formações ligeiramente mais alargadas, como trios (canto, clarinete e piano [Schubert]; canto, viola e piano [Brahms]; etc...), e até outras formações menos usuais.

¹³² Cf. <http://en.wikipedia.org/wiki/Lied> (acesso em linha a 10/Setembro/2013): «Schubert wrote [...] song cycles that relate a story – adventure of the soul rather than the body» («Schubert escreveu [...] ciclo de canções que relatam uma história – aventura da alma mais do que do corpo»).

cromatismo da linguagem, em linha com o que vinha fazendo com a dramaturgia operática o seu ídolo Richard Wagner (1813-1883)¹³³.

A relação entre Mahler e Wolf, apesar de amigável durante os tempos de estudantes, foi tempestuosa a partir de um incidente relacionado com a intensa vontade de ambos de escrever uma ópera. Em 1880 Wolf terá confidenciado a Mahler que pretendia compor uma ópera fantástica, e terá abordado o tema de *Rübezah!*¹³⁴ – Mahler, que também tinha uma pretensão idêntica, num ato impulsivo, completa em poucas horas o seu próprio libreto sobre o mesmo tema (Kennedy, 1990, p.11). Wolf ficou de tal forma ofendido que a amizade entre ambos se deteriorou para o resto da vida, como é patente num outro caso posterior (1897) em que Wolf tentou junto de Mahler, já então diretor da *Wiener Hofoper*, que ele apresentasse a sua única ópera, *Der Corregidor*, nessa temporada (a primeira de Mahler à frente da *Hofoper*). Mas quando este recusou, a já frágil saúde mental de Wolf deteriorou-se de tal forma que poucos anos depois, em 1903, acabaria por morrer (Kennedy, 1990, p.51). Em 1904 Mahler apresentaria finalmente *Der Corregidor* na Ópera de Viena, mas sem sucesso (idem, ibidem).

Do formato voz e piano, o género *lied* evoluiu naturalmente para o sumptuoso modelo de canção com orquestra. Dois dos maiores autores nesta área foram precisamente Gustav Mahler e Richard Strauss. Strauss produziu mais de 200 canções, e nos mais diversos formatos, da voz solo (i.e., sem qualquer acompanhamento) à luxuriante orquestra sinfónica acompanhando uma ou mais vozes, e passando pelas mais tradicionais versões com piano e até guitarra. Mas Mahler personifica, porventura, o melhor exemplo da metamorfose do *lied* de género camerístico com piano, em género orquestral favorito do público nas salas de concerto. De facto todas as canções de Mahler existem em formato para voz e piano, enquanto a grande maioria também está disponível em versões orquestrais, sendo basicamente os primeiros *lieder* (de juventude) que existem apenas em versões com piano. Notável é que em muitos dos casos existem discrepâncias significativas entre as versões pianísticas e orquestrais (cf. Zychowicz, in Barham, 2005, p.434), nomeadamente nos casos de *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1884), *Kindertotenlieder* (1901-4), e até de *Das Lied von der Erde* (1907-9), que, não sendo formalmente um ciclo de *lieder*, pois tem antes uma conceção intrinsecamente sinfónica (cf. adiante, cap. I.4.2), é uma obra para vozes e orquestra.

Mahler começou por musicar poemas da sua própria autoria, nas primeiras **Três Canções** para tenor e piano, de 1880. Segundo Kennedy (1990, p.190), são «tudo o que resta de umas projetadas Cinco Canções ‘dedicadas a Josephine’»¹³⁵, referindo-se a Josephine Poisl, o primeiro amor juvenil de Mahler ainda em Iglau, a pequena vila onde os seus pais viviam. Constituído por *Im Lenz* (Na Primavera), *Winterlied* (Canção de Inverno) e *Maitanz im Grünen* (Dança do Maio Verdejante), este pequeno ciclo apenas foi estreado postumamente, a 30 de Setembro de 1934, em Brno (República Checa), pelo tenor Zdenek Knittl [1889-1955] e o pianista Alfred Rosé [1902-1975; sobrinho de Mahler].

¹³³ Cujá morte, aliás, muito afetou o mentalmente débil Hugo Wolf (cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Hugo_Wolf – acesso em linha a 12/Setembro/2013).

¹³⁴ Um espírito da montanha no folclore tradicional alemão e checo – cf. <http://en.wikipedia.org/wiki/Rübezahl>.

¹³⁵ «All that survived of a projected Five Songs ‘dedicated to Josephine’».

Seguiram-se-lhe **Cinco Canções** para voz e piano (1880-83), em que Mahler musicou textos de Richard Leander¹³⁶, Tirso de Molina¹³⁷, e ainda palavras de sua própria autoria, e que foram estreadas a 20 de Abril de 1886 pelo soprano Betty Franck [?-?] e o próprio Mahler ao piano, naquela que deverá ter sido a primeira apresentação pública de uma obra do compositor. Betty Franck pertencia à companhia do *Deutsches Landestheater* em Praga, onde Mahler foi contratado como segundo maestro em 1885, e foi mais um dos seus amores de juventude. Os *lieder* que constituem este ciclo são: *Frühlingsmorgen* (*Manhã de Primavera* – Leander), *Erinnerung* (*Lembrança* – Leander), *Hans und Grethe* (Mahler – esta é a mesma canção, apenas com nome diferente, de *Maitanz im Grünen* do ciclo anterior), *Serenade aus 'Don Juan'* (Tirso de Molina) e *Phantasie aus 'Don Juan'* (Tirso de Molina). Este grupo de cinco canções virá a ser publicado em 1892 pela Schott, Mainz, como Livro I dos *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* (*Canções e Cantos de Juventude*).

Por volta da mesma altura que escreveu estes dois ciclos, Mahler já trabalhava na sua primeira obra de fôlego, *Das klagende Lied*, uma «cantata dramática» (Kennedy, 1990, p.16) cuja versão inicial é de 1878-80, mas que foi sendo submetida a várias revisões até 1900. Foi esta obra que, esperançadamente, Mahler submeteu ao Prémio Beethoven do Conservatório de Viena em 1881, mas que acabou rejeitada pelo conservador júri constituído por Johannes Brahms, Hans Richter (maestro) e Carl [Karl] Goldmark (compositor). Tal desaire foi profundamente desanimador para Mahler, mas, outrossim, *Das klagende Lied* é a primeira obra que revela a grande influência dos poemas *Wunderhorn* na sua abordagem criativa.

1.2.2: *Des Knaben Wunderhorn*

Pelos finais da década de 1870's, Mahler descobre então a grande coletânea de poesia medieval alemã *Des Knaben Wunderhorn: Alte deutsche Lieder*, recolhida pelos poetas Achim von Arnim (1781-1831) e Clemens Brentano (1778-1842), e que foi publicada em três volumes entre 1805 e 1808, com uma dedicatória a Goethe (cf. Ashley, in Latham, 2000, p.354). Circulou amplamente no mundo germânico durante o séc. XIX, e entre os compositores que musicaram poemas desta coletânea contam-se, nomeadamente, Carl Maria von Weber, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Zemlinsky, e mesmo Schoenberg e Anton Webern, para além do próprio Mahler. *Des Knaben Wunderhorn* (ou *A trompa mágica do rapaz*¹³⁸) «foi uma importante fonte de folclore idealizado no nacionalismo romântico do séc. XIX»¹³⁹, mas a recolha não correspondeu a um trabalho musicológico e/ou etnográfico no sentido moderno dos termos

¹³⁶ Pseudónimo literário do proeminente cirurgião alemão Richard von Volkmann (1830-1889).

¹³⁷ Pseudónimo literário de Gabriel Téllez (1579-1648), um monge católico e dramaturgo e poeta espanhol do período barroco.

¹³⁸ Também traduzido, por vezes, como *A Trompa Mágica da Juventude* (trompa aqui no sentido de um instrumento mágico, tipo cornucópia).

¹³⁹ «[...] was an important source of idealized folklore in the Romantic nationalism of the 19th century» (cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Des_Knaben_Wunderhorn – acesso em linha a 25/Setembro/2013).

como os entendemos a partir do séc. XX. Antes incluiu, paralelamente com os textos populares, outros originais dos próprios organizadores da coleção e escritos ao espírito folclorista, bem como rearranjos e adaptações das poesias populares para condizerem a métricas literatas mais sofisticadas. Para Mahler, esta coleção vai servir, até ao final do séc. XIX, como fonte de inspiração praticamente exclusiva para toda a sua música, quer das obras vocais, como das quatro primeiras sinfonias e a já referida cantata *Das klagende Lied*. Mahler utilizará tanto textos extraídos diretamente de *Des Knaben Wunderhorn*, como adaptará ou criará ele próprio textos no espírito folclorista da coletânea, aproximando-se assim do espírito de abordagem criativa ao folclore de Arnim e Brentano. Por exemplo, para os nove *lieder* que constituirão os Livros II e III dos ***Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit*** (1888-91), Mahler adapta musicalmente textos retirados da coletânea, tal como para os futuros doze *Lieder aus 'Des Knaben Wunderhorn'*, (1888-99), mas já para os *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1884) e a cantata *Das klagende Lied*, encarregar-se-á pessoalmente da escritura dos poemas, que serão, porém, fortemente influenciados pelo imaginário de *Des Knaben Wunderhorn*. Os segundo e terceiro livros dos *Lieder und Gesänge* (há quem defenda que este é o verdadeiro nome originário de Mahler¹⁴⁰, e o acrescento *aus der Jugendzeit* será de origem incerta, porventura tendo partido do editor, Josef Weinberger) são assim as primeiras obras mahlerianas efetivamente baseadas em textos retirados de *Des Knaben Wunderhorn*.

As canções que constituem os três livros dos *Lieder und Gesänge* não têm qualquer relação entre si, a não ser a origem dos textos. Segundo Hefling (2000, p.44), «Mahler poderia escrever uma [canção] num dia e orquestrá-la no seguinte»¹⁴¹, por isso estas pequenas composições foram aparecendo relativamente ao acaso, sem forçosamente qualquer tipo de inter-relação estilística ou temática. Importa por isso sublinhar que a agrupação dos 14 *Lieder und Gesänge* em três volumes (5+4+5) é na verdade uma decisão *a posteriori* e meramente editorial, porventura nem sequer procedente de Mahler. As cinco canções que constituem o Livro I estão já discriminadas no capítulo anterior como as *Cinco Canções* para voz e piano de 1880-83. Quanto às restantes nove que integram os Livros II e III, são as seguintes:

- *Um schlimme Kinder artig zu machen* (Para os meninos maus se comportarem)
- *Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald* (Fui com gosto por um bosque verde)
- *Aus! Aus! (Fora! Fora!)*
- *Starke Einbildungskraft* (Imaginação forte)

- *Zu Straßburg auf der Schanz* (Nas muralhas de Estrasburgo)
- *Ablösung im Sommer* (Desapego de Verão)
- *Scheiden und Meiden* (Separação e sofrimento)
- *Nicht wiedersehen!* (Nunca mais!)
- *Selbstgefühl* (Auto-estima)

¹⁴⁰ Cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Lieder_und_Gesänge_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Lieder_und_Gesänge_(Mahler)) (acesso em linha a 18/Setembro/2013).

¹⁴¹ «Mahler could write one [song] in a day and orchestrate it the next».

Seleções destas canções (deixadas apenas em versões para canto e piano por Mahler) foram orquestradas por Luciano Berio em 1986 (*Cinco canções de juventude para voz masculina*) e 1987 (*Seis canções de juventude para barítono e orquestra*), e cinco outras canções foram também orquestradas pelos irmãos compositores britânicos Colin e David Matthews em 1964¹⁴².

Entrecruzando-se com esta primeira coleção de canções, Mahler foi trabalhando musicalmente outros textos de *Des Knaben Wunderhorn* entre 1888 e 1899. Publicadas precisamente em 1899 por Weinberger, Viena, doze novas canções foram divididas em dois volumes (5+7), e tal como nos anteriores *Lieder und Gesänge* não existem quaisquer relações entre as várias canções desta nova coletânea, genericamente denominada *Lieder aus 'Des Knaben Wunderhorn'*. De facto cada canção cria um mundo psicológico particular, variando as diversas canções entre extremos opostos, ou, nas palavras de Kennedy (1990, p.119), «elas alternam entre a delicadeza charmosa do conto de fadas e o sombriamente irónico, quase pesadelo [...] da fanfarronice militar e mistério noturno»¹⁴³. Ao contrário dos *Lieder und Gesänge* (mas similarmente aos *Lieder eines fahrenden Gesellen*), para este segundo conjunto de canções *Wunderhorn* (que inicialmente foram denominadas *Humoresken*) o próprio Mahler providenciara versões do acompanhamento com piano e com orquestra. No entanto não especifica o tipo de voz nem o género (feminino/masculino) para cada canção, pelo que a escolha tem sido diversificada ao longo dos tempos, mas tradicionalmente, quando se apresenta em concerto uma seleção destes *lieder*, é usual ter duas vozes, uma feminina e outra masculina, que alternam entre as diversas canções. Ainda comparativamente aos anteriores *Lieder und Gesänge*, esta nova coletânea revela já uma sofisticação expressiva e instrumental (nas versões com orquestra) equivalente à evolução visível nas sinfonias nºs 2, 3 e 4, com as quais, de resto, partilha várias ligações temáticas e estilísticas. A lista completa dos *Lieder aus 'Des Knaben Wunderhorn'* é:

- *Der Schildwache Nachtlid* (A canção noturna do sentinela)
- *Verlor'ne Müh* (Esforço perdido)
- *Trost im Unglück* (Consolo no infortúnio)
- *Wer hat dies Liedlein erdacht?* (Quem inventou esta cançãozinha?)
- *Das irdische Leben* (A vida terrena)

- *Des Antonius von Padua Fischpredigt* (Sermão de S. António de Pádua aos peixes)
- *Rheinlegendchen*¹⁴⁴ (Lenda do Reno)
- *Lied des Verfolgten im Turm* (Canção do perseguido na torre)
- *Wo die schönen Trompeten blasen* (Onde as belas trombetas soam)

¹⁴² Segundo informação em [http://en.wikipedia.org/wiki/Lieder_und_Gesänge_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Lieder_und_Gesänge_(Mahler)) (acesso em linha a 18/Setembro/2013). Colin e David Matthews tiveram, por esta mesma altura (anos 1960's), um papel preponderante na realização da Sinfonia nº10 de Mahler, coadjuvando Deryck Cooke e Berthold Goldschmidt.

¹⁴³ «They alternate between a charming fairy-tale delicacy and a grimly ironic, nightmarish [...] military bluster and nocturnal mystery».

¹⁴⁴ Kennedy (1990, p.191) informa que esta canção se intitulou originalmente *Tanzlegendchen* (Lenda da dança).

- *Lob des hohen Verstandes* (Em louvor do superior intelecto)
- *Es sungen drei Engel*¹⁴⁵ (Três anjos cantavam)
- *Urlicht* (Luz primordial)¹⁴⁶

A íntima relação de alguns destes *lieder* com as sinfonias do primeiro período é patente na inclusão, textual ou adaptada, de *Es sungen drei Engel*, *Des Antonius von Padua Fischpredigt* e *Urlicht* nas sinfonias nºs 2 e 3. *Des Antonius von Padua Fischpredigt* é utilizado na Sinfonia nº2 como material temático principal do terceiro andamento, *Scherzo*, mas prescindindo da voz, enquanto *Urlicht* é integrado textualmente como o curto andamento vocal (com contralto solista) que se lhe segue, antecedendo o extenso *Finale* com coro. *Es sungen drei Engel*, também com contralto solista (e exigindo igualmente coro infantil e coro feminino), será o quinto dos seis andamentos da vasta Sinfonia nº3.

Diferentemente dos *Lieder und Gesänge* e dos *Lieder aus 'Des Knaben Wunderhorn'*, os ***Lieder eines fahrenden Gesellen*** (*Canções de um Viandante*) são o primeiro ciclo propositadamente concebido como tal por Mahler, e uma das primeiras obras onde o seu estilo maduro é já discernível, mormente na aplicação do conceito de tonalidade progressiva. Mais uma vez esta obra é despoletada por uma aventura amorosa, e mais uma vez com uma cantora, no caso presente Johanna Richter [?-?], que por esta altura (1883-1884) também trabalhava no teatro em Cassel¹⁴⁷. Este ciclo relata os desgostos amorosos de um jovem viandante, e está espiritualmente próximo de um seu famoso antecessor, o ciclo *Winterreise* (*Viagem de Inverno*) de Schubert. Concebido inicialmente para voz e piano, «sempre foi intenção de Mahler que o acompanhamento fosse orquestral» (Kennedy, 1990, p.114), pelo que em 1892-3 procedeu à sua adaptação. As quatro canções que o constituem o ciclo são:

- *Wenn mein Schatz Hochzeit macht* (Quando a minha querida se casa)
ré m
- *Ging heut Morgen übers Feld* (Fui esta manhã através do campo)
ré M → fá# M [apesar de a armação de clave no fim ser de apenas cinco #’s]
- *Ich hab' ein glühend Messer* (Tenho uma faca incandescente)
ré m → mi♭ m [apesar de a armação de clave no fim ser de apenas um ♭]
- *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz* (Os dois olhos azuis da minha amada)
mi m → fá m [apesar de a armação de clave no fim ser de apenas um ♭]

¹⁴⁵ Segundo Micznik (in Barham, 2005, p.305) esta canção chamou-se originalmente *Armer Kinder Bettlerlied* (*Canção de mendigar das crianças pobres*).

¹⁴⁶ No artigo dedicado aos *lieder* de *Des Knaben Wunderhorn* na enciclopédia colaborativa em linha *Wikipedia* (cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Des_Knaben_Wunderhorn_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Des_Knaben_Wunderhorn_(Mahler))), as duas últimas canções, *Es sungen drei Engel* e *Urlicht*, aparecem seriadas em ordem inversa, i.e., *Es sungen drei Engel* em último lugar (acesso em linha a 22/Setembro/2013).

¹⁴⁷ A partir de 1928 a grafia passou a ser *Kassel* (cf. <http://en.wikipedia.org/wiki/Kassel> – acesso em linha a 22/Setembro/2013).

Das klagende Lied (*Canção de Lamentação*) tem uma cronologia bastante intrincada. Dela disse o compositor ser «a primeira obra em que realmente me encontrei como “Mahler”»¹⁴⁸ (*apud* Kennedy, 1990, p.66), e foi inicialmente concebida como uma grandiosa estrutura em três partes – **I: Waldemärchen** (*Contos de Fadas da Floresta*); **II: Der Spielmann** (*O Menestrel*); **III: Hochzeitsstück**¹⁴⁹ (*Peça de Casamento*) –, mas que Mahler haveria de rever incessantemente nos vinte anos seguintes. Por volta de 1888 chega a um formato final bipartido, omitindo *Waldemärchen*, a primeira parte do tríptico original, que ainda assim haveria de continuar a aperfeiçoar na sua concepção até cerca de 1900. Foi esta versão em duas partes que Mahler finalmente estreou a 17 de Fevereiro de 1901, dirigindo a Orquestra Filarmónica de Viena. Não obstante, a partitura da versão original de *Waldemärchen* foi herdada pelo sobrinho de Mahler, Alfred Rosé, que em 1934 a estreou isoladamente em Brno. No ano seguinte deu em primeira audição a versão original da cantata completa em três partes. Desde então, e apesar de Mahler ter descartado *Waldemärchen*, vários conceituados intérpretes da obra mahleriana, como Pierre Boulez e Simon Rattle, têm optado por recuperar esta versão preliminar tripartida. A orquestra que Mahler utilizou nesta primeira obra sinfónica é em tudo similar à grandiosidade da sua orquestra típica das sinfonias posteriores, e inclui mesmo tais extravagâncias como uma banda fora de palco (*Fernorchester* – constituída exclusivamente por sopros e percussão), 6 harpas (2 na versão revista em duas partes) e 2 tubas (apenas uma na versão revista)¹⁵⁰.

Assim, e para efeitos comparativos, eis a orquestração completa de ambas as versões (Quadro 1):

¹⁴⁸ «[...] the first work in which I really came into my own as “Mahler”».

¹⁴⁹ Em diversas fontes este título aparece, erroneamente, como *Hochzeitstück* com um único “s”, mas tal parece ser uma mera gralha reproduzida por simpatia a partir de alguma edição inicial da obra. A versão em duas partes originalmente publicada, segundo Kennedy (1990, p.192) em 1902 por Weinberger, Viena, não apresenta quaisquer títulos para as duas partes (acessível em [http://imslorg/wiki/Das_Klagende_Lied_\(Mahler,_Gustav\)\)](http://imslorg/wiki/Das_Klagende_Lied_(Mahler,_Gustav)))).

¹⁵⁰ De resto, nunca mais Mahler voltou a utilizar mais de uma tuba na orquestração de qualquer das suas obras subsequentes.

Versão original em 3 partes (1878-80)

solistas vocais:

soprano, contralto, tenor, barítono,
2 vozes de criança (soprano e alto)

coro misto

3 flautas (dobram 2 flautins)

2 oboés

corne-inglês

2 clarinetes

clarinete-baixo

3 fagotes

4 trompas

4 trompetes

3 trombones

2 tubas

tímpanos

3 percussões

6 harpas

cordas

banda fora de palco:

1 flautim

2 flautas em ré♭

2 clarinetes (mi♭)

2 clarinetes (si♭)

3 fagotes

4 fliscornes em si♭

(dobram em 4 trompas)

3 trompetes em fá

(dobram em 2 cornetins em mi♭)

tímpanos

2 percussões

Versão revista em 2 partes (1900-01)

solistas vocais:

soprano, contralto, tenor

coro misto

3 flautas (dobra 1 flautim)

3 oboés (dobra 1 corne-inglês)

3 clarinetes (dobra 1 clarinete-baixo)

3 fagotes (dobra 1 contrafagote)

4 trompas

4 trompetes

3 trombones

1 tuba

tímpanos

3 percussões

2 harpas

cordas

banda fora de palco:

3 flautas (dobram 2 flautins)

2 oboés

4 clarinetes (dobram 2 clarinetes em mi♭)

4 trompas

2 trompetes

tímpanos

2 percussões

Quadro 1

Com uma duração aproximada de 70 minutos, não deixa de ser significativo que *Das klagende Lied*, tal como a Sinfonia nº1 que se lhe haveria de seguir em breve, tenha tido uma gestação tão longa, pois sendo de facto estas as suas primeiras obras orquestrais de fôlego, nelas procurou também Mahler uma voz individual, ao mesmo tempo que aperfeiçoava o seu *métier* de compositor. Veremos adiante que à medida que sente a sua técnica mais segura, as próximas sinfonias suceder-se-ão mais espontaneamente.

Fonte inesgotável de inspiração para Mahler, *Des Knaben Wunderhorn* rendeu ainda mais três canções solitárias. A saber:

- *Wir geniessen die himmlischen Freuden* (*Nós desfrutamos dos prazeres celestiais*) ou *Das himmlische Leben* (*A vida celestial*) – integrado na Sinfonia nº4 (1899-1900) como andamento final [cf. cap. I.3.3]
- *Revelge* (*Alvorada*)
- *Der Tamboursg'sell* (*O rapaz do tambor*)

Na enciclopédia colaborativa em linha *Wikipedia* afirma-se que, em 1901¹⁵¹, *Revelge* e *Der Tamboursg'sell* substituíram *Urlicht* (integrada na Sinfonia nº2) e *Es sungen drei Engel* (quinto andamento da Sinfonia nº3) na coletânea original *Lieder aus 'Des Knaben Wunderhorn'*. De facto *Es sungen drei Engel* foi composta propositadamente para a Sinfonia nº3, e prevê um coro infantil em adição a um contralto solista, pelo que a sua integração na coletânea pode ter sido considerada desajustada.

Mais recentemente (2001-4) o compositor grego radicado em Portugal Dimitris Andrikopoulos (n.1971) propôs uma orquestração alternativa do acompanhamento de várias canções *Wunderhorn* para ensemble instrumental, uma versão que, nas palavras do próprio, segue a «linha de Schoenberg como ele fez na sua reorquestração do ciclo “Lieder eines fahrenden Gesellen”»¹⁵². Andrikopoulos escolheu para a sua adaptação uma formação instrumental que deriva da prática da “Sociedade Privada de Concertos” de Schoenberg nos anos 1920's, esclarecendo que se constitui de um ensemble de 17 músicos, correspondendo a um quinteto de sopros mais trompete, um quinteto de cordas, piano, harmónio, harpa e três percussões. Ou, mais especificamente:

flauta
oboé/corne-inglês
clarinete
fagote
trompa
trompete
piano

¹⁵¹ Cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Des_Knaben_Wunderhorn_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Des_Knaben_Wunderhorn_(Mahler)) (acesso em linha a 22/Setembro/2013)

¹⁵² «[following] Schoenberg's line as he did in his re-orchestration of the “Lieder eines fahrenden Gesellen” cycle» (in http://www.dimitrisandrikopoulos.com/english/Program%20Notes.html#Des_Knaben_Wunderhorn – acesso em linha a 22/Setembro/2013).

harmónio
harpa
3 percussões
2 violinos
viola
violoncelo
contrabaixo

Andrikopoulos adaptou inicialmente um grupo de 14 canções, acrescentando-lhe quatro outras mais tarde. A listagem das primeiras 14 canções que adaptou é:

- *Revelge*
- *Das irdische Leben*
- *Verlor'ne Müh*
- *Rheinlegendchen*
- *Der Tambours'g'sell*
- *Der Schildwache Nachtlid*
- *Wer hat dies Liedlein erdacht?*
- *Lob des hohen Verstandes*
- *Lied des Verfolgten im Turm*
- *Trost im Unglück*
- *Wo die schönen Trompeten blasen*
- *[Wir geniessen die] himmlischen Freuden*
- *Urlicht*
- *Des Antonius von Padua Fischpredigt*

Quanto às quatro seguintes, todas retiradas do Livro III dos *Lieder und Gesänge*, foram elas:

- *Zu Strassburg auf der Schanz*
- *Nicht wiedersehen!*
- *Ablösung im Sommer*
- *Selbstgefühl*

O universo fantástico de *Des Knaben Wunderhorn* rendeu a Mahler dois terços de toda a sua produção vocal, e mais de um terço da sinfónica. Nenhuma outra influência literária foi tão marcante na sua obra. Em 1902 Mahler casa com Alma Schindler, e esse evento há-de mudar radicalmente a sua vida. A partir da viragem para o séc. XX o compositor procura outra(s) fonte(s) de inspiração.

I.2.3: *Rückert-Lieder*

Foi já referido anteriormente que *Der Tamboursg'sell* (*O rapaz do tambor*), o derradeiro *Wunderhorn Lied* de Mahler, é também o único que escreveu depois da viragem para o séc. XX, mais especificamente em 1901. Trata-se de uma marcha fúnebre grotesca e carregada de ironia¹⁵³, como tantas outras concebidas por Mahler ao longo da sua obra – Bernstein (*in DVD The Little Drummer Boy* [1985]: 68m00s) opinará que todas as sinfonias de Mahler contêm uma marcha fúnebre¹⁵⁴, uma prova da sua obsessão com o tema da morte.

O ano de 1901 marca simbolicamente a grande mudança na vida de Mahler: fecha-se um ciclo com a conclusão do último *Wunderhorn Lied* (*Der Tamboursg'sell*), ao mesmo tempo que se inicia outro novo, agora sob a influência da poesia de Friedrich Rückert (1788-1866). É também nesse ano que começa a compor a Sinfonia nº5, aquela que abre a seu período evolutivo intermédio e a primeira em que se liberta da obsessiva influência de *Des Knaben Wunderhorn*. Mas, e principalmente, é em Novembro de 1901 que Mahler conhece Alma Schindler, «a mais bela rapariga de Viena» (Lebrecht, 2010, p.116), por quem se apaixona quase instantaneamente e com quem casará em menos de meio ano.

Mahler trabalha os poemas de Rückert simultaneamente em dois grupos distintos, os *Kindertotenlieder* (*Canções das crianças mortas* – 1901-04; pub. 1905), e os *Fünf Lieder nach Rückert* (1901-02; pub. 1905). Foram inclusive ambos estreados no mesmo concerto, a 29 de Janeiro de 1905¹⁵⁵, e interpretados pelo mesmo barítono, Friedrich Weidemann (1871-1919), um reconhecido cantor da Ópera de Viena (Mahler dirigiu). Porém, enquanto *Kindertotenlieder* está de facto organizado como um ciclo, os *Rückert-Lieder* são antes canções individuais e autónomas, não partilhando qualquer característica comum, seja musical ou literária. Mahler disponibilizou também para estes *lieder* versões com piano e com orquestra (exceto para um único caso dos *Rückert-Lieder* – ver adiante), e a refinada e transparente orquestração revela agora uma evolução e sofisticação do estilo que terá o seu pico em *Das Lied von der Erde*.

Para os *Kindertotenlieder* Mahler decidiu musicar cinco poemas de Friedrich Rückert, que este escrevera no advento da morte de dois dos seus filhos com escarlatina (febre escarlate). Segundo Kennedy (1990, p.133) o que mais moveu Mahler nestes textos foi o facto de um dos filhos de Rückert se chamar Ernest, como um seu próprio irmão mais novo, que havia igualmente morrido na infância. A mortalidade infantil era elevadíssima em meados do séc. XIX, e «Mahler viu sair cinco dos seus irmãos em caixões da taverna da família»¹⁵⁶ (Lebrecht, 2010, p.8), pelo que muito provavelmente sentiu afinidade sentimental com os poemas de Rückert nesta fase

¹⁵³ Kennedy (1990, p.119) chama a este e outros *lieder* semelhantes «'noturnos militares'» («'military nocturnes'»).

¹⁵⁴ Mas não considera, neste seu argumento, a incompleta Sinfonia nº10, que sempre se recusou dirigir à parte o seu *Adagio* inicial.

¹⁵⁵ Segundo o artigo *Wikipedia* dedicado a Weidemann, nesse mesmo concerto estreou-se ainda *Der Tamboursg'sell*, o último dos *Wunderhorn Lieder* (cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Weidemann – acesso em linha a 22/Setembro/2013).

¹⁵⁶ «Mahler [...] saw five of his brothers carried in coffins from the family tavern».

mais tardia da vida. Este ciclo acabou por ficar ainda marcado pela fatalidade de, após Mahler o ter concluído, ter perdido a sua própria filha mais velha, Maria Anna, e também de escarlatina.

O ciclo é constituído por cinco canções:

- *Nun will die Sonn' so hell aufgehn*
(Agora o Sol quer ascender tão brilhante)
- *Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen*
(Agora vejo bem porquê essas chamas tão escuras)
- *Wenn dein Mütterlein*
(Quando sua querida mãe)
- *Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen*
(Penso muitas vezes: eles apenas saíram)
- *In diesem Wetter*
(Com este tempo)

Mahler escreveu os primeiros três *lieder* em 1901, portanto antes de casar, e os dois últimos em 1904, já depois do nascimento da sua primeira filha em 1902, que haveria de morrer ainda antes de completar cinco anos. Ao contrário dos *Lieder eines fahrenden Gesellen*, nos *Kindertotenlieder* não há tonalidade progressiva. O discurso musical concentra-se antes em duas grandes áreas tonais: ré e dó. A primeira e última canções estão em ré menor, com a última a concluir em ré maior, num epílogo sereno e de quase sublimação. As três intermédias circulam todas entre dó menor (segunda e terceira), e o seu relativo, mi♭ maior. Kennedy (1990, pp.133-4) opina que este é o melhor ciclo de Mahler, e que apesar de «não haver relações temáticas entre as [diversas] canções, a impressão de unidade orgânica é forte, tão poderosamente unificador é o estado de espírito de [todo] o ciclo»¹⁵⁷.

Um oboé solitário inicia os *Kindertotenlieder*, e é exatamente da mesma forma que abre *Liebst du um Schönheit*, o único dos **Fünf Lieder nach Rückert** cuja orquestração não é da responsabilidade de Mahler. Das cinco canções que constituem este grupo (não é de facto um ciclo), Mahler apenas orquestrou quatro, já que este *Liebst du um Schönheit* (*Se amas pela beleza*) foi, sim, um presente para Alma nas primeiras férias de Verão que passaram juntos já casados (1902). O responsável pela sua orquestração foi antes Max Puttmann, um funcionário da editora C. F. Kahnt, Leipzig, que publicou originalmente as cinco canções (1905). O melhor testemunho de que estes *lieder* não constituem um ciclo está precisamente na sua ordenação, que varia praticamente de intérprete para intérprete. De facto cada cantor e/ou maestro escolhe a sequência que considera mais eficaz, e as opiniões divergem muito, inclusive nas partituras que foram sendo editadas ao longo dos anos. Nas quatro canções que Mahler orquestrou, a sofisticação do manejo da orquestra é ainda mais notável do que em *Kindertotenlieder*. Da originalidade de *Um Mitternacht*, instrumentada apenas para sopros,

¹⁵⁷ «[Although] there are no thematic links between the songs, the impression of organic unity is strong, so powerfully unifying is the mood of the cycle».

tímpanos, piano e harpa (uma extraordinária antecipação das cruas sonoridades neoclássicas de Stravinsky nos anos 1920-30's, mas aqui com momentos grandiosos), a *Ich atmet' einen linden Duft* concebida para um ensemble de apenas 12 instrumentistas (1 fl./ 1 ob./ 1 clar./ 2 fag./ 3 trpa./ cel./ hrp./ 1 vl./ 1 vla.), a riqueza e limpidez das sonoridades não pára de surpreender o ouvinte. *Um Mitternacht* tem ainda o interesse adicional de Mahler utilizar na sua orquestração um *oboe d'amore* com um extenso solo, acrescentando assim um inusual timbre à já de si inovadora instrumentação. E por exemplo *Blicke mir nicht in die Lieder* (*Não me procures nas canções*) tem as cordas graves (contrabaixos) ausentes, e nos sopros conta apenas com um quinteto clássico (fl./ ob./ clar./ fag./ trpa.). Finalmente de destacar aquele que é provavelmente o mais famoso *lied* que Mahler escreveu, *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (*Estou perdido para o mundo*), e que se «tornou uma síntese do seu afastamento espiritual»¹⁵⁸ (Kennedy, 1990, p.134).

Não havendo consenso na ordenação destas cinco canções de Rückert, discriminam-se a seguir por ordem alfabética e cronológica:

- *Blicke mir nicht in die Lieder* [1901]
(*Não me procures nas canções*)
- *Ich atmet' einen linden Duft* [1901]
(*Eu respirei uma fragrância suave*)
- *Ich bin der Welt abhanden gekommen* [1901]
(*Estou perdido para o mundo*)
- *Um Mitternacht* [1901]
(*À meia-noite*)
- *Liebst du um Schönheit* [1902]
(*Se amas pela beleza*)

De Mahler disseram os críticos ora que era «um natural escritor de canções que erradamente tentou escrever sinfonias»¹⁵⁹ (Kennedy, 1990, p.105), ou, em sentido diametralmente oposto, um «ignorante no domínio [da voz] no mesmo grau em que era o maior conhecedor dos instrumentos da orquestra»¹⁶⁰ (Hefling, 2000, p.77). Muito provavelmente a sua mestria manifesta-se em toda a plenitude precisamente no encontro dessas duas artes.

¹⁵⁸ «[...] [has] become an epitome of his spiritual withdrawal».

¹⁵⁹ «[...] a natural song-writer who mistakenly attempted to write symphonies [...]».

¹⁶⁰ «[...] [Mahler] is ignorant in that domain [the voice] to the same degree that he is the greatest connoisseur of orchestral instruments [...]».

I.3 – Mahler: sinfonista excepcional

I.3.1: Panorâmica geral

A 2 de Novembro de 1907¹⁶¹ dá-se em Helsínquia, Finlândia, um encontro histórico entre Gustav Mahler e Jean Sibelius (1865-1957), dois dos maiores sinfonistas na transição dos sécs. XIX-XX. Mahler viajava nesta altura por S. Petersburgo e Helsínquia para dirigir vários concertos, onde apresentava a sua própria Sinfonia nº5, juntamente com obras de Beethoven, Wagner, Berlioz, Richard Strauss, Hugo Wolf e Max Fiedler¹⁶² (Mahler, 1980, p.337). Na manhã seguinte ao concerto de Helsínquia, e precisamente a pretexto desse concerto, Sibelius visita o austríaco no seu hotel, convidando-o para um passeio pela cidade. Naquela memorável ocasião ambos partilham reciprocamente os seus pensamentos e opiniões sobre a forma *sinfonia*, e ao estrito rigor formal e estilístico advogado pelo finlandês (cf. Kennedy, 1990, p.81), Mahler replica proferindo o seu famoso ditame: «a sinfonia deve ser como o mundo, deve abarcar tudo»¹⁶³ (Lebrecht, 2010, p.166). De resto estes dois sinfonistas polarizam as duas grandes escolas estéticas do sinfonismo nos cem anos subsequentes, dividindo-se entre os que «priorizam a imaculidade técnica e clareza de forma (Stravinsky, Debussy, Schoenberg, Bartók, Boulez), e aqueles que tentam refletir toda a confusão do mundo num género de relevância expandida (Berg, Prokofiev, Shostakovich, Schnittke)»¹⁶⁴ (idem, ibidem, pp.166-167).

A austeridade estilística defendida por Sibelius via uma progressiva mas radical concisão da forma, é, pois, a antítese absoluta da expansividade expressiva da obra mahleriana, que, no seu formato estrutural multi-andamentos é, apesar do carácter aparentemente antidogmático da

¹⁶¹ Nas suas *Memórias e Correspondência* (versão inglesa, 1973; versão francesa, 1980) Alma Mahler publica duas cartas com a data de 2/Novembro/1907 [cartas nºs 123-124 na versão inglesa, e nºs 124-125 na versão francesa] – uma foi escrita por Gustav Mahler logo após a sua chegada a Helsínquia, e outra depois do concerto que aí dirigiu. Knud Martner (*in* Mahler, 1980, p.315, nota de fim de capítulo nº43) refere que este concerto terá acontecido a 1 de Novembro, facto que é confirmado pelo conteúdo da segunda daquelas cartas, em que Mahler escreve: «Concerto ontem. [...] Sibelius visitou-me esta manhã» («Concert, hier. [...] Sibelius m’a rendu visite ce matin»; Mahler, 1980, p.252). Deste facto se depreende que a data de 2 de Novembro estará provavelmente correta na segunda daquelas cartas, mas não na primeira, até pela análise do seu conteúdo. Não é claro por que motivo ambas as cartas têm a mesma data, mas é possível que o documento original não estivesse datado, e Alma, vários anos mais tarde, possa ter feito confusão na sua datação e catalogação. A título de curiosidade, refira-se que os concertos em S. Petersburgo durante esta digressão foram dois, e aconteceram antes do de Helsínquia [26/Outubro] e depois, no regresso [9/Novembro].

¹⁶² August Max Fiedler (alemão, 1859-1939), essencialmente reconhecido como maestro, manteve intensa atividade concertística, tendo mesmo granjeado fama internacional (foi, nomeadamente, maestro titular da Orquestra Sinfónica de Boston entre 1908 e 1912). Intérprete conceituado de Brahms, com quem teve, de resto, contacto pessoal, foi sistematicamente comparado aos melhores maestros do seu tempo, tais como Hans von Bülow, Arthur Nikisch e Felix Weingartner (fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Max_Fiedler – acesso em linha a 19/Agosto/2013).

¹⁶³ «[...] the symphony must be like the world. It must embrace everything».

¹⁶⁴ «For the next century, composers will split between those who prioritise technical immaculacy and clarity of form (Stravinsky, Debussy, Schoenberg, Bartók, Boulez), and those who try to reflect the whole messy world in a genre of expanding relevance (Berg, Prokofiev, Shostakovich, Schnittke)».

afirmação anterior de Mahler, claramente mais devedora da tradição sinfônica germânica. Sibelius, na sua Sinfonia nº7, op.105, em dó maior (1918-1924), por exemplo, concentra de tal forma o material que a estrutura é já só em um único andamento, com as várias secções a sucederem-se ininterruptamente, um formato que não anda longe do que Schoenberg adotara alguns anos antes para a sua Sinfonia de Câmara op.9, de 1906. Mahler, ao contrário, sempre concebeu as suas obras sinfônicas numa vasta tela sonora que lhe permitisse distender o material musical com grandiloquência, não só no tamanho do ensemble instrumental, como também na dilatação temporal do fluxo temático-musical.

Na realidade ambos, Sibelius e Mahler, tentaram destilar a forma *sinfonia* à sua génese mais fundamental, ao âmago do próprio significado etimológico do termo *sinfonia* (“soar em conjunto”¹⁶⁵) – o finlandês pela contração formal, o austríaco pela expansão motivico-temática –, o que é patente pelo lugar de destaque que têm as sinfonias nos respetivos catálogos. E se Mahler compôs literalmente até ao fim (deixando mesmo uma última sinfonia inacabada), já Sibelius desistiu bem antes: pouco após a sua *Sétima* (op.105) mergulhou num silêncio autoimposto que durou mais de três décadas, até à sua morte, em 1957. O mundo esperou em vão, nomeadamente pela sua muito aguardada Sinfonia nº8, de que o famoso maestro de origem russa Serge Koussevitzky (1874-1951) seria o putativo estreante com a Orquestra Sinfônica de Boston (EUA). Mas Sibelius, que até trabalhou longamente na obra, constantemente consumido por dúvidas e por uma agonizante falta de autoestima, executa, pelos anos 1940's, um «grande auto-de-fé» (Ross, 2009, p.168), lançando na lareira, em pleno ato de desespero, vários dos seus manuscritos, incluindo toda a *Oitava Sinfonia*¹⁶⁶.

Apesar das divergências opinativas, estes dois grandes compositores até tiveram muito mais em comum na sua abordagem à escrita sinfônica do que uma análise superficial da sua música possa sugerir. Ambos se inspiraram, por exemplo, profusamente na música folclórica tradicional das suas origens¹⁶⁷; absorveram ambos influências literárias as mais importantes na sua música (Sibelius de Shakespeare e Maeterlinck, entre outros, Mahler de Nietzsche e Goethe, nomeadamente); e para ambos um certo misticismo panteísta parece pontuar o estilo a espaços – veja-se, por exemplo, o caso do tema principal do último andamento da Sinfonia nº5, op.82, em mi maior (1914-1915), de Sibelius, que, segundo o próprio, foi inspirado pela experiência de observar um grupo de 16 cisnes a sobrevoar a sua casa (Ross, 2007, p.182¹⁶⁸), e compare-se com a gigantesca Sinfonia nº3 de Mahler, cujos títulos originais para os diversos andamentos

¹⁶⁵ De origem nos vocábulos gregos *syn* (“em conjunto”) e *phone* (“soar”) – cf. Pople, in Latham, 2000, p.1238.

¹⁶⁶ Recentemente (2011) houve notícia da redescoberta de um excerto desta Sinfonia nº8 de Sibelius (cf. <http://www.artsjournal.com/slippeddisc/2011/11/discovered-first-fragments-of-sibelius-destroyed-8th-symphony.html> – acesso em linha a 15/Agosto/2013).

¹⁶⁷ Em ambos os casos é difícil falar de países natais para estes dois compositores, tendo em conta a envolvente histórica e geopolítica do tempo que viveram: a Finlândia só se tornou independente em 1917, já Sibelius tinha mais de 50 anos, e Mahler nasceu na Boémia, numa vila hoje pertencente ao território de República Checa, apesar de ter vivido grande parte da sua vida na vigência do Império Austro-Húngaro.

¹⁶⁸ «Meu Deus, quanta beleza!» («Lord God, that beauty!») – op. cit., idem), terá Sibelius escrito ao lado da anotação desse tema musical, no seu bloco de notas.

(mais tarde abandonados) são todos relacionados com a Mãe-Terra¹⁶⁹ (Mahler contemplou mesmo, a determinada altura, denominar esta sinfonia como *Pan* – cf. Kennedy, 1990, p.125).

Richard Strauss, outro par contemporâneo de Gustav Mahler e igualmente grande compositor orquestral, também ele abordou o género *sinfonia*, mas à parte dois solitários casos de obras de juventude – a Sinfonia nº1 em ré menor (1880 – sem nº de *opus*), e a Sinfonia nº2 em fá menor, op.12 (1883-4) – as outras “sinfonias” que escreveu são, na realidade, verdadeiros poemas sinfónicos (ou *Tondichtung*¹⁷⁰ como o próprio Strauss os definia), e isto apesar dos títulos que lhes atribuiu: falamos da *Symphonya Domestica*, op.53 (1902-03), e da *Sinfonia Alpina* (*Eine Alpensinfonie*, op.64 – 1911-15). Dasquelas duas sinfonias de juventude, Kennedy descreve a nº1 como «mendelssohniana» (1995, p.6), e «não mais do que uma curiosidade»¹⁷¹ (idem, p.117). Mas já para a nº2 lamenta que «se mantenha negligenciada [até hoje]», pois «estabelece sem dúvida que Strauss aos vinte anos era um mestre da orquestra»¹⁷² (idem, ibidem). As *Symphonya Domestica* e *Sinfonia Alpina*, outrossim, são especificamente descritivas, com títulos condizentes ao significado a que cada secção corresponde na obra. Por exemplo, na *Sinfonia Alpina* existem mais de vinte epítetos ao longo de toda a partitura, que indicam, por ordem cronológica, uma caminhada nos Alpes, desde o amanhecer, até ao pôr-do-sol. Já a *Symphonya Domestica*, num único e enorme andamento tal como a *Alpina* (apesar de na *Domestica* uma estrutura em quatro andamentos aparentemente tradicionais ser discernível), reflete musicalmente eventos perfeitamente banais de uma vida familiar (a própria de Strauss?), como o banho da criança ou uma cena amorosa entre o casal. Estas duas obras devem pois considerar-se, apesar dos enganosos títulos, como poemas sinfónicos puros, na linhagem de *Don Juan*, *Don Quixote*, *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, *Tod und Verklärung* ou *Also sprach Zarathustra*, e, portanto, com intuitos claramente descritivo.

Não que as sinfonias de Mahler não tenham também (muitas) alusões descritivas. Mahler considerava mesmo que «nenhuma música depois de Beethoven era concebida sem um programa interior»¹⁷³ (Kennedy, 1995, p.120), mas também acrescentava que «de nada valia, se o ouvinte tivesse de ser informado [previamente] que experiência estava sendo revivida»¹⁷⁴ (idem, ibidem). Os casos da “naturalista” Sinfonia nº3 acima descrita, ou o etéreo momento na secção de desenvolvimento do primeiro andamento (*Allegro energico*) da Sinfonia nº6, com as suas campainhas de gado [*Herdenglocken*] fora de palco, criando uma paisagem sonora remanescente de um pitoresco quadro com rebanhos de animais pastoreando nos Alpes, são exemplos acabados da vertente “programática” do mundo sonoro de Mahler. Mas em essência, a sua música não deixa de ser também intrinsecamente “absoluta”, principalmente quando não utiliza a voz¹⁷⁵. Deste ponto de vista, as criações mahlerianas, principalmente as sinfonias,

¹⁶⁹ Parte I: 1. *Pan desperta: o Verão aproxima-se*; Parte II: 2. *O que as flores do campo me dizem*, 3. *O que os animais da floresta me dizem*, 4. *O que a humanidade me diz*, 5. *O que os anjos me dizem*, 6. *O que o amor me diz* (cf. Lebrecht, 2010, p.82).

¹⁷⁰ “Poema sonoro”, numa tradução livre.

¹⁷¹ «[...] no more than a curiosity [...]».

¹⁷² «[...] should remain neglected [...]»; «[It] establishes beyond doubt that Strauss at twenty was a master of the orchestra».

¹⁷³ «[...] no music from Beethoven onward was without an inner programme».

¹⁷⁴ «[music] was worth nothing if the listener had to be told what experience was being re-lived».

¹⁷⁵ Mahler previu de facto um ‘programa’ também para as Sinfonias nºs 2, 3 e 4, que são as primeiras a incluir voz, mas, segundo Kennedy (1990, p.120), suprimiu-o posteriormente, «porque [...] era

podem igualmente enquadrar-se no conceito inicialmente cunhado pelos autores e pensadores germânicos do primeiro romantismo (finais do séc. XVIII, inícios do XIX), nomeadamente Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck e E. T. A. Hoffmann, quando estes propalaram a ideia de “absolutismo espiritual”¹⁷⁶ na música. Hoffmann, nomeadamente, ligou este conceito à música instrumental de Beethoven, tal como, mais tarde, também Richard Wagner em relação especificamente à Sinfonia nº9 do mestre de Bona, uma opinião que Mahler com toda a certeza conhecia bem.

Excepcional sinfonista foi Mahler sem dúvida. Herdeiro por excelência de uma longa tradição germânica na «linhagem de Haydn, Schubert, Beethoven e Bruckner»¹⁷⁷ (Kennedy, 1990, p.110), a sua produção é, de facto, maioritariamente constituída por sinfonias, se bem que marcadamente influenciadas pelo género *lied*, outra forma na qual se distinguiu. O grande paradoxo mahleriano é que, mesmo tendo sido um conceituadíssimo diretor de ópera¹⁷⁸, e apesar da importância que o texto poético teve para si ao longo de toda a vida, Mahler, o compositor, acabou por nunca abordar seriamente a música de cena, compondo quase exclusivamente para a sala de concerto. Se excetuarmos uns quantos projetos operáticos gorados na juventude¹⁷⁹, e os casos muito particulares de *Das klagende Lied* (1878-80), uma cantata¹⁸⁰ com pretensões cénicas, ou a ópera inacabada de Carl Maria von Weber *Die drei Pintos*, que Mahler recuperou/concluiu em 1886-87, o mais perto que esteve de escrever a sua própria ópera foi talvez na 2ª parte da colossal Sinfonia nº8 (1906), um gigantesco quadro musical adaptando a cena final do *Fausto* de Goethe. É verdade que também escreveu, em 1884, música de cena para um poema narrativo humorístico de Joseph Victor von Scheffel (1826-1886) chamado *Der Trompeter von Säckingen*¹⁸¹, mas tão pouca importância parece ter-lhe dado, que não só a partitura original se perdeu, como admitiu mesmo tê-la realizado nuns meros «dois

hipersensível sobre ser apelidado um compositor ‘programático’ em vez de ‘absoluto’, vendo-se a ele próprio como a antítese de Richard Strauss» («[...] because he was hypersensitive about being dubbed a ‘programmatic’ instead of ‘absolute’ composer, regarding himself as the antithesis of Richard Strauss»).

¹⁷⁶ Cf., nomeadamente, artigo em linha http://en.wikipedia.org/wiki/Absolute_music (acesso em linha a 16/Agosto/2013).

¹⁷⁷ Bernstein (in DVD *The Little Drummer Boy* [1985]: 65m05s) afirma mesmo que Mahler é «o último herdeiro da grande tradição sinfónica germânica» («[Mahler] the last heir of the great German symphonic tradition»).

¹⁷⁸ Apesar de, ocasionalmente, também dirigir concertos sinfónicos – no curto período em que esteve à frente da Orquestra Filarmónica de Viena (1899-1901) até com relativa frequência – Mahler foi essencialmente maestro de ópera, área na qual atingiu sem dúvida um reconhecimento unânime, como atestam vários relatos da época. A termo comparativo, diga-se que só nos dez anos em que Mahler foi diretor da Hofoper de Viena (1897-1907) dirigiu mais de 600 representações operáticas (fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Repertory_of_the_Vienna_Court_Opera_under_Gustav_Mahler).

¹⁷⁹ Segundo Kennedy (1990, p.195), Mahler terá realizado pelo menos três tentativas de escrever uma ópera: *Herzog Ernst von Schwaben* (*Duque Ernesto da Suábia* – 1875); *Die Argonauten* (*Os Argonautas* – 1879-80[?]); e ainda *Rübezahl* (1880-90). La Grange (1979, [1ª vol.], p.915) refere ainda um quarto «projeto de ópera sem título» (1887-8), que teria libretto de Karl von Weber, o neto de Carl Maria von Weber que encomendou a Mahler a conclusão da ópera *Die drei Pintos*.

¹⁸⁰ A grande maioria dos autores – Kennedy, Brown, entre outros – classifica *Das klagende Lied* como uma cantata; Lebrecht, pelo contrário, considera não se tratar de uma «cantata formal» (2010, p.44).

¹⁸¹ *O trompetista de Säckingen* [ou *Säckingen*] – Säckingen sendo uma cidade do extremo sul da Alemanha, próxima do rio Reno, que faz fronteira com a Suíça. O poema narrativo original de Scheffel data de 1853, e a música que Mahler escreveu foi apenas apresentada duas vezes em público, no ano da sua composição, 1884, e no seguinte, 1885.

dias» (cf. Kennedy, 1990, p.25), em carta escrita a Friedrich [Fritz] Löhr¹⁸² nesse mesmo ano de 1884. Esta é verdadeiramente a única obra que Mahler concebeu com intenção específica do palco, sendo originalmente constituída por sete números independentes, e dos quais apenas *Blumine*, um «delicado *Andante*» em forma de «serenata ao luar» (idem, p.116) chegou aos nossos dias, aliás apenas descoberto em 1966 por Donald Mitchell. Este é o andamento que Mahler descartou, por volta de 1886, do poema sinfónico *Titã*, transformando esta obra definitivamente em Sinfonia nº1 (*vide* adiante, cap.I.3.3, p.58).

Mahler parece ter evitado conscientemente o género operático, área que lhe era tão cara enquanto intérprete e para a qual contribuiu com uma importante renovação estética, em particular no período em que liderou a Ópera Imperial de Viena (1897-1907 – cf. Kennedy, 1990) e muito também por causa da colaboração com o cenógrafo Alfred Roller, que contratou para trabalhar consigo a partir de 1903. Nas palavras de Brown (2003, p.698), tal «evitar estudado [...] de um género em que ele era um supremo recriador é mais do que curioso»¹⁸³, mas, outrossim, tal atitude parece antes revelar um inteligente pragmatismo perante o «impasse» (Kennedy, 1990, p.110) que representava Wagner e a sua grandiosidade operática, particularmente naquele momento histórico específico do final dos anos 1800's. Porém, dramatismo (tantas vezes autobiográfico) e *momentum* musical são características que não faltam no global da sua obra, e em particular nas sinfonias, ferramentas que com certeza apreendeu dessa sua experiência operática *in loco*, pois, como sugeriu Bernstein, «cada uma das suas sinfonias comporta-se como uma ópera»¹⁸⁴ (*in* DVD **The Little Drummer Boy** [1985]: 33m52s).

Um nome de suprema importância na formação do pensamento sinfónico mahleriano foi Anton Bruckner (1824-1896), de quem, não tendo sido diretamente discípulo, Mahler reconheceu a «influência sobre o meu [seu] desenvolvimento como artista e homem»¹⁸⁵ (*apud* Kennedy, 1990, p.13). Frequentou palestras do mestre mais velho na Universidade de Viena (Lebrecht, 2010, p.40), e colaborou, nomeadamente, na redução para piano da sua Sinfonia nº3, em ré menor (Kennedy, op. cit., p.13), de que, aliás, assistiu ao concerto de estreia, a 16 de Dezembro de 1877 com a Orquestra Filarmónica de Viena (um «desastre», refere Kennedy – idem, *ibidem*). De facto «Mahler foi influenciado por Bruckner na escolha do género, construção formal, e amplo trabalho temático»¹⁸⁶ (Painter, *in* Barham, 2005, p. 179), o que é claramente reconhecível, por exemplo, no lento final coral da sua própria Sinfonia nº3 (cf. Brown, 2003, p.611), uma obra, coincidentemente ou não, também com ré menor como tonalidade principal. Aliás, a *Terceira* de Mahler, na sua majestosa e vasta conceção, possui uma indelével marca bruckneriana, tendo sido ambas, ao seu tempo, incompreendidas como manifestações de grandiosidade na Música (cf. Brown, 2003, p.196). Mahler, o maestro, foi igualmente um grande defensor da música de Bruckner, tendo-a dirigido em diversas ocasiões (nomeadamente as Sinfonias nºs 4, 5 e 6), e chegou mesmo a abdicar, junto da Universal Edition, dos proveitos das

¹⁸² 1859-1940; arqueólogo austríaco e amigo chegado de Mahler, com quem este se correspondeu frequentemente.

¹⁸³ «Mahler's studied avoidance of a genre in which he was a supreme recreator is more than curious».

¹⁸⁴ «Everyone of his symphonies behaves like an opera».

¹⁸⁵ «[...] influence upon my development as artist and man».

¹⁸⁶ «Mahler was influenced by Bruckner in the choice of genre, formal construction, and the broad thematic working [...]».

suas primeiras quatro sinfonias por troca de aquela editora aceitar publicar as obras de Bruckner (Kennedy, 1990, p.99). Não se coibiu, porém (tal como em relação a Beethoven e Schumann), em retocar-lhe a instrumentação e introduzir-lhe cortes estruturais consoante as suas próprias convicções estéticas (cf., nomeadamente, Brown, 2003, p.261, e Kennedy, 1990, p.64). Mahler o intérprete, tanto quanto Mahler o compositor, concebia o ato musical como intrinsecamente pessoal.

Em Mahler o ato recriador (*performance*) é pois indissociável do ato criativo (composição). Este facto é testemunhável pela circunstância de ter sido ele próprio a dirigir todas as estreias das suas sinfonias, à exceção das pré-estreias de uns quantos andamentos isolados da Sinfonia nº3 (em 1896-7), e das últimas três obras, a Sinfonia nº9, *Das Lied von der Erde*, e, obviamente, a incompleta *Décima*. De facto, o compositor-maestro chegou a considerar que a execução da sua música exigia uma «tradição e ninguém senão eu [ele] pode criá-la» (*apud* Kennedy, 1990, p.78), mas, noutras circunstâncias, apoiou e aconselhou pessoalmente outros maestros na execução de obras suas (Lebrecht, 2010, p.245). Igualmente lendárias tornaram-se as alterações que introduzia à orquestração das suas sinfonias em virtualmente todos os concertos¹⁸⁷, qual *work in progress*, e vários testemunhos na primeira pessoa nos chegaram desses momentos, nomeadamente através de Bruno Walter e Otto Klemperer, ambos antigos assistentes de Mahler (cf. Kennedy, 1990). Lebrecht (2010, p.240), por exemplo, dá conta de um caso em que certa estudiosa vienense encontrou mais de 300 discrepâncias só no terceiro andamento da Sinfonia nº2, entre a partitura publicada e dois dos manuscritos que Mahler utilizou para os seus concertos. E tão recentemente como 2013 a Universal Edition anuncia uma nova edição crítica por Reinhold Kubik da Sinfonia nº1 – *versão Hamburgo “Titã”* –, referindo que se trata da versão «produzida especialmente para [o concerto de] Hamburgo¹⁸⁸», e notando que tem «uma instrumentação distintamente diferente [das outras versões]»¹⁸⁹.

O estilo sinfónico mahleriano é hoje inconfundível, não só na sua conceção estética, como pela originalidade da instrumentação, e fôlego da arquitetura. Devedoras de Bruckner pela grandiloquência do gesto musical, de Beethoven pelo domínio da forma, de Schubert pela inspiração do desenho melódico, e de Haydn pela solidez da estrutura morfológica, as sinfonias de Mahler constituem um dos picos desta forma em toda a história da música, e da música germânica em particular. Na linha de outros grandes sinfonistas como Bruckner, Brahms, Beethoven, Mozart ou Haydn – de todos os quais, aliás, Mahler, o maestro, dirigiu sinfonias –, muito contribuiu para o elevar da valia artística que este género orquestral por excelência atingiu, particularmente no período romântico/ultrarromântico¹⁹⁰. Tanto assim é que, em especial no mundo musical germânico, após Bruckner e Mahler a forma *sinfonia* declinou aceleradamente, praticamente se desvanecendo como meio de expressão musical por excelência, e à exceção de casos isolados muito peculiares como, por exemplo, Karl Amadeus

¹⁸⁷ Conforme relatos de, nomeadamente, Otto Klemperer e Egon Wellesz (cf. Kennedy, 1990, p.106).

¹⁸⁸ Trata-se da segunda apresentação da obra, ocorrida a 27 de Outubro de 1893, e cuja versão incluía ainda o andamento *Blumine*, posteriormente descartado.

¹⁸⁹ Cf. *Musikblätter* 6 (Novembro 2013-Maio 2014), a revista de novidades e informações da Universal Editions (p.46).

¹⁹⁰ Brown (2003) apelida o período de criação sinfónica de Brahms, Bruckner, Mahler *et al.* como «a segunda época dourada da sinfonia vienense» (título do livro), sendo que a primeira foi o período clássico de Haydn, Mozart, Schubert e Beethoven.

Hartmann (1905-1963; 8 sinfonias) e Hans Werner Henze (1926-2012; 10 sinfonias), os compositores das gerações subsequentes preferiram procurar novos e diferenciados meios de manifestação criadora. Fora da Áustria-Alemanha houve ainda exemplos de grandes sinfonistas pós-românticos prolongando-se para o séc. XX, como o britânico Ralph Vaughan Williams (1872-1958; 9 sinfonias), o russo Dmitri Shostakovich (1906-1975; 15 sinfonias), ou o americano William Schuman (1910-1992; 10 sinfonias), mas não mais o género teve uma linhagem tão longa e tão perfeitamente integrada na sua evolução histórica, como com a genealogia Haydn-Mozart-Beethoven-Brahms-Bruckner-Mahler, espalhando-se por mais de século e meio¹⁹¹.

I.3.2: Delimitação dos períodos criativos e primeiras experiências

Segundo Paul Stefan (1913, p.71), o próprio Mahler, cerca de um ano antes da sua morte (por volta da altura em que começava a trabalhar na Sinfonia nº10), terá referido ao seu amigo «parisiense» (*sic*), também compositor, Alfredo Casella (1883-1947)¹⁹², que considerava a sua obra dividida em três períodos: um primeiro correspondente às sinfonias nºs 1 a 4, um segundo para as 5 a 8, e finalmente um último a partir da *Nona*. Porém, aqui, Stefan chama a atenção para o facto de não ser claro se por *Nona* Mahler se refere efetivamente à sua Sinfonia nº9, ou antes a *Das Lied von der Erde*, que ocupa na realidade o nono lugar na sequência cronológica das obras sinfónicas mahlerianas. Mais, Stefan opina ainda que, apesar desta autoanálise do próprio compositor, ele – Stefan – considera a Sinfonia nº8 claramente um caso à parte dentro da produção mahleriana («peculiar» é o termo usado por Stefan¹⁹³), porventura pela sua singularidade e especificidades estéticas e formais.

Kennedy (1990), aceitando esta divisão mahleriana, e inclusive concordando com Stefan na separação da *Oitava* como uma categoria única, propõe ainda caracterizações para cada um dos outros três grupos, considerando as primeiras quatro sinfonias como as mais «austríacas», as nºs 5 a 7 mais «vieneses», e, finalmente, a trilogia *Das Lied von der Erde* e Sinfonias nºs 9 e 10 como as mais «cosmopolitas» (op. cit., p.135). Estes adjetivos refletem certamente a sua perceção de uma filiação de rusticidade folclórica nas primeiras, apurado refinamento urbano nas segundas, e, finalmente, de maior abrangência estética nas três últimas. Não por acaso, o

¹⁹¹ Outros exemplos, no séc. XX, de relações de continuidade de pensamento sinfónico, ainda que mais breves, são, em Portugal com Luís (Luiz) de Freitas Branco (1890-1955; 4 sinfonias) e o seu discípulo Joly Braga Santos (1924-1988; 6 sinfonias), ou, na Polónia, entre Andrzej Panufnik (1914-1991; 10 sinfonias), e Henryk Górecki (1933-2010; 4 sinfonias, a quarta das quais inacabada à morte do compositor, e posteriormente recuperada pelo seu filho, Mikołaj Górecki) e Krzysztof Penderecki (n.1933; 8 sinfonias à data de 2014).

¹⁹² Na realidade Casella era italiano, mas viveu em Paris a partir de 1896 para estudar no Conservatório, tendo permanecido nessa cidade até ao eclodir da Primeira Grande Guerra, quando retornou a Itália (cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Alfredo_Casella – acesso em linha a 16/Agosto/2013).

¹⁹³ «[...] this seems to prove [...] the peculiar position of the Eighth», são as exatas palavras de Paul Stefan (op. cit, p.71).

primeiro grupo corresponde, genericamente, ao período que Mahler passou viajando por diversas casas de ópera menores do império Austro-Húngaro (1883-1897), o segundo é coincidente com a sua década dourada na *Hofoper* da capital do império, Viena (1897-1907), e as três últimas obras brotaram já do fascínio internacional da sua carreira em Nova Iorque (1908-11).

Brown (2003), por seu lado, concorda igualmente com a divisão dos dois primeiros grupos – sinfonias nºs 1-4 / sinfonias nºs 5-7 –, mas a partir da *Oitava* considera antes que cada uma das quatro obras sinfónicas finais de Mahler representa, individualmente, um mundo sonoro e estético particular, com especificidades próprias e irrepetíveis («cada uma se orientou numa direção diferente»¹⁹⁴ – op. cit. p.697).

Mahler escreveu, no total, doze obras sinfónicas, se contabilizarmos a já referida cantata *Das klagende Lied*, e ainda *Das Lied von der Erde* e a incompleta Sinfonia nº10 (mas excluindo os ciclos de *lieder* orquestrais e a música de cena para *Der Trompeter von Säkkingen*, entretanto perdida). Todas são substancialmente longas, com duração média superior a uma hora, ou até, em alguns casos, ultrapassando consideravelmente: a Sinfonia nº3, por exemplo, dura mais de hora e meia, ao passo que as nºs 2, 8 e 9 ultrapassam os 80 minutos; as mais curtas são a *Quarta* e a *Primeira* (na versão revista em quatro andamentos), que duram cerca de 50-55 minutos. Tendo começado o seu consistente *corpus* sinfónico algo hesitantemente – a Sinfonia nº1 demorou quase 15 anos a atingir a sua forma definitiva (1884-1898) –, a verdade é que a partir da viragem para o séc. XX, coincidentemente com a sua última década de vida¹⁹⁵, o fervor criativo do compositor intensifica-se, concebendo nesse período mais de metade do seu catálogo orquestral (sete das doze obras sinfónicas já referidas), desde a Sinfonia nº5 até à inacabada *Décima*, e incluindo *A Canção da Terra*, porventura o mais perfeito exemplo de integração vocal/instrumental em toda a sua obra.

A longa gestação da *Primeira* poderia indicar uma certa inexperiência do compositor no campo sinfónico, mas na realidade Mahler havia já abordado este género aquando dos seus tempos de estudante no Conservatório de Viena. Kennedy (1990) e Brown (2003) referem que o jovem Gustav trabalhou em pelo menos uma sinfonia que terá sido ensaiada pela orquestra do conservatório (Brown dá a data de 1876 com dúvidas, Kennedy de 1876-8). Mais ou menos pela mesma altura há referência a uma ‘Sinfonia em lá menor’ de que Mahler terá completado em rascunho pelo menos três andamentos (Kennedy data-a igualmente em 1876-8, Brown em 1882-3, mas novamente com dúvidas). E finalmente a menção a uma enigmática *Sinfonia Nórdica* (ou *Suite*) em que Mahler trabalhou por volta de 1879-82 segundo Brown, mas de que Kennedy não dá referência na sua catalogação da obra mahleriana. No entanto refere-se-lhe no decorrer do texto do seu livro *Mahler* (1990, p.20), nomeadamente informando que o compositor trabalhou nela em 1882. Ainda segundo Brown, corroborado por La Grange (1979, [1º vol.], pp.930-1), em 1938 Paul Stefan anunciava na revista nova-iorquina *Musical America* a alegada descoberta, em Dresden, por parte do maestro Willem Mengelberg, de quatro excertos de sinfonias da autoria de Gustav Mahler. Estariam na posse dos herdeiros de Carl Maria von Weber, e datariam da época em que Mahler esteve envolvido na recuperação da inacabada

¹⁹⁴ «[...] each move in a different direction [...]».

¹⁹⁵ Não por acaso, provavelmente também, este intensificar criativo de Mahler coincide igualmente com o seu encontro e posterior relação marital com Alma Schindler.

ópera *Die drei Pintos* (circa 1886-8, segundo Brown), precisamente daquele compositor. Mas como o próprio La Grange esclarece, tratavam-se na verdade de fragmentos quer da Sinfonia nº1, quer de *Das klagende Lied*, obras em que o compositor trabalhou concomitantemente por essa altura. A sua aparente incapacidade de completar obras na juventude explicou-a mais tarde o próprio Mahler a Natalie Bauer-Lechner: «no Conservatório nunca terminei uma única partitura. [...] Antes ainda de terminar a minha obra, já não estava satisfeito com ela»¹⁹⁶ (apud Kennedy, 1990, p.111).

Quando finalmente amadurece o seu pensamento sinfónico, Mahler rapidamente encontra o móbil adequado à sua inclinação criativa, a sinfonia, e logo a partir da *Primeira* todas as sinfonias seguintes começam a suceder-se quase ininterruptamente, excetuando dois breves períodos de interregno, um primeiro entre 1896 (conclusão da Sinfonia nº3) e 1899 (início da composição da Sinfonia nº4), coincidente com a sua nomeação e primeiros anos como diretor da *Wiener Hofoper* (a que Mahler se dedicou com grande afincio desde o início)¹⁹⁷, e outro nos anos 1907-8 (entre as Sinfonias nº8 e nº9), curiosamente pela altura em que esse mesmo mandato terminava, com as suas relações com toda a estrutura da Ópera de Viena a deteriorarem-se consideravelmente. Apesar de Mahler sempre ter desejado ser prioritariamente compositor, o seu aclamado desempenho como chefe de orquestra (principalmente operático) acabou por tornar esta parte da sua carreira o epicentro de toda a sua vida artística. E se por um lado parece evidente que Mahler o maestro era um artista deveras ambicioso, por outro não é negligenciável que devotou praticamente todas as férias de Verão da sua vida a uma reclusão quase ascética no campo, para se dedicar de corpo e alma à composição.

I.3.3: Sinfonias *Wunderhorn*

As quatro primeiras sinfonias de Mahler são todas essencialmente inspiradas na coletânea de poesia popular alemã do período medieval *Des Knaben Wunderhorn* – daí as apelidar Kennedy (1990) de sinfonias *Wunderhorn*. Na verdade neste grupo também se pode incluir a cantata *Das klagende Lied*, que foi a primeira obra orquestral de fôlego que concebeu. De facto, além da inspiração wunderhorniana, outro fator comum a estas cinco obras é a sua conceção marcadamente vocal, pois mesmo no caso da Sinfonia nº1, que não integra voz de todo, a sua relação umbilical aos *Lieder eines fahrenden Gesellen* (*Canções de um Viandante*) é tão forte (foram compostas ambas sensivelmente pela mesma altura – anos 1880's), que se percebe imediatamente a origem vocal de muita da sua estrutura temática, até pelo uso de melodias/temas comuns. Todas as restantes sinfonias deste período incluem uma ou duas vozes

¹⁹⁶ «At Conservatoire I never finished a single score. [...] Before even finishing my work, I was no longer satisfied with it».

¹⁹⁷ Kennedy (1990, p.66) diz que por essa altura «Mahler está em pousio» («Mahler lay fallow»), mas não é de ignorar que nestes anos Mahler experimentou também vários problemas de saúde (cf. Lebrecht, 2010, p.110).

solistas (e curiosamente sempre femininas): a Sinfonia nº4 um soprano, a Sinfonia nº3 um contralto, e a Sinfonia nº 2 ambas as vozes simultaneamente. As Sinfonias nºs 2 e 3 preveem também participação coral, ainda que modesta em ambos os casos (muito menor do que na mais tardia Sinfonia nº8) – a *Segunda* usa um coro misto, e a *Terceira* um coro feminino e um coro infantil.

A **Sinfonia nº1**, em ré maior (1884-8/ várias revisões até 1898/ publicada 1899), foi originalmente concebida como um vasto poema sinfónico em duas partes (cinco andamentos), inspirado no romance em quatro volumes *Titã* de Jean Paul¹⁹⁸, título que Mahler também adotou para a sua obra musical. Os primeiros três andamentos (I-*Introdução e Allegro comodo*; II-*Blumine*¹⁹⁹ [Andante]; III-*Scherzo*) constituíam a 1ª parte – intitulada “Dos dias de juventude” –, e os dois finais (IV-*Marcha fúnebre à maneira de Callot*²⁰⁰; V-*Dall’Inferno* [Allegro furioso]) a segunda – denominada “Commedia humana”. A atribulada história inicial desta obra está patente nas várias “estreias” que foi tendo. Após a dececionante estreia “oficial” a 20 de Novembro de 1889 em Budapeste, e a cada nova receção negativa que a obra ia tendo junto do público, Mahler respondeu com doses massivas de revisões na partitura. Assim, para a sua segunda apresentação em Hamburgo, em 1893, a obra era já substancialmente diferente, apesar de ainda estruturada em cinco andamentos, e assumida como ‘poema sinfónico’. Mas mais uma vez Mahler procede a grandes modificações, e em 1894 volta a apresentá-la, desta vez em Weimar, muito provavelmente já no formato em quatro andamentos que se haveria de tornar definitivo, e com o título de Sinfonia nº1, ainda que mantendo o epíteto *Titã* como subtítulo (Kennedy, 1990, p.41). Nesta obra são citadas, quer diretamente quer em espírito, outras composições anteriores de Mahler, nomeadamente, dos *Lieder eines fahrenden Gesellen* a segunda canção do ciclo, *Ging heut’ Morgen übers Feld* [Fui hoje de manhã sobre o campo], e da música de cena que escreveu para a peça *Der Trompeter von Säckingen* [O trompetista de Säckingen] o andamento *Blumine*, descartado na versão final em quatro andamentos²⁰¹.

A **Sinfonia nº2**, em dó menor (1888-94/ rev. 1910/ pub. 1897), à imagem da *Primeira*, foi também idealizada como poema sinfónico, se bem que neste caso apenas um andamento, *Totenfeier* (ou, na grafia alternativa também utilizada, *Todtenfeier*), tivesse sobrevivido desse

¹⁹⁸ Pseudónimo do escritor romântico germânico Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825), mais conhecido pelas suas histórias e romances humorísticos.

¹⁹⁹ *Blumine* é um vocábulo alemão de difícil tradução, mas será algo próximo de “floral” ou simplesmente “flor”.

²⁰⁰ Referindo-se ao pintor barroco Jacques Callot (ca. 1592-1635), natural do Ducado de Lorraine (à altura um estado independente numa região que é hoje dividida entre França, Alemanha e Holanda). Mahler tenta emular neste andamento a *grotesquerie* de uma satírica pintura onde, em procissão, animais selvagens acompanham o cortejo fúnebre de um caçador, convencido que esta seria de facto da autoria de Callot. Mas na realidade o quadro “Funeral de um Caçador” é da autoria do austríaco Moritz von Schwind (1804-1871). Lebrecht (2010, p.17) dá outra pista para esta confusão de Mahler, referindo que E. T. A. Hoffmann escreveu um volume de *Fantásias à maneira de Callot* (1814), que Mahler terá lido e que o terão marcado profundamente. Coincidentemente ou não, Jean Paul, o autor do romance *Titã* que despoletou o poema sinfónico mahleriano precursor da Sinfonia nº1, prefaciou aquelas *Fantásias* de Hoffmann.

²⁰¹ Lebrecht (2010, p.47) refere também alusões à quarta e última canção dos *Lieder eines fahrenden Gesellen*, *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz* [Os dois olhos azuis da minha amada], na marcha fúnebre (terceiro andamento) da Sinfonia nº1, e Kennedy (1990, p.115) deteta-lhe referências cruzadas a *Das klagende Lied*, considerando também que o início do *Scherzo* é remanescente de *Hans und Grethe*, uma das 5 canções com texto do próprio Mahler de 1880-3.

projeto inicial, e que acabaria por transformar-se no andamento inicial (*Allegro maestoso*) da sinfonia. Foi este *Totenfeier* que Mahler tocou ao piano para Hans von Bülow em 1891, e que provocou ao velho maestro o ácido comentário de que, por comparação, esta música [de Mahler] fazia o *Tristão* de Wagner soar como uma sinfonia de Haydn (cf. Kennedy, 1990, p.38). A *Segunda*, na sua forma final, tem cinco andamentos e é cognominada *Ressureição*, devido ao texto que Mahler usa na entrada do coro no andamento final, e que é retirado do hino religioso *Auferstehung* (*Ressureição*), de Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803). Mahler ouvira este hino no funeral de Hans von Bülow (falecido em 1894), numa adaptação musical de Karl Heinrich Graun (1704-1759), e, afetado emocionalmente pelo conteúdo do texto, decide usá-lo na sinfonia em que trabalhava à altura. Os restantes textos utilizados, quer nas partes solistas (soprano e contralto), quer pelo coro, são extraídos da coletânea *Wunderhorn* com retoques do próprio Mahler, e lidam todos com o tema da vida após a morte. Igualmente o *Scherzo* da sinfonia (terceiro andamento) se baseia numa canção *Wunderhorn*, neste caso em *Des Antonius von Padua Fischpredigt* (*Sermões de António de Pádua aos peixes*). A Sinfonia nº2 foi estreada, na sua versão completa, a 13 de Dezembro de 1895, em Berlim²⁰².

Já a **Sinfonia nº3**, em ré menor (1895-6/ pub. 1898), com uma duração total a rondar os 100 minutos, é a mais extensa obra que Mahler escreveu, e mesmo uma das mais longas que jamais foi concebida para a sala de concerto²⁰³. Talvez por essa sua grandiosidade, Bernstein²⁰⁴ considera-a «a mais teatral de todas» as sinfonias mahlerianas, e Schoenberg, que se converteu a Mahler após ouvir esta *Terceira*²⁰⁵, via nela uma «batalha entre o bem e o mal» (Kennedy, 1990, p.125). Já Lebrecht (2010, p.83) considera-a a “Pastoral” de Mahler. Em sentido contrário, Kennedy (op. cit., idem) também dá conta de opiniões que a encaram como um «desastre formal». Na sua configuração final, a *Terceira* está estruturada em seis andamentos, se bem que o compositor tenha chegado a ponderar acrescentar-lhe um sétimo, mais uma canção *Wunderhorn* que, finalmente, acabou por encontrar o seu lugar apropriado como epílogo da Sinfonia nº4 (ver abaixo). Tal como a versão original em cinco andamentos da Sinfonia nº1, também esta *Terceira* está dividida em duas partes: a primeira [*Abtheilung 1*] é constituída exclusivamente pelo gigantesco andamento inicial (*Kräftig. Entschieden*²⁰⁶), e a segunda

²⁰² Esta trata-se da data de estreia da versão completa final; anteriormente, a 4 de Março desse mesmo ano, Mahler havia dirigido também em Berlim, a convite de Richard Strauss, uma antestreia dos três primeiros andamentos da obra.

²⁰³ No sítio em linha Wikipedia dedicado a esta sinfonia ([http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony No. 3 \(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._3_(Mahler))) – acesso em linha a 17/Agosto/2013) pode ler-se: «É a sua mais longa obra [de Mahler] e a mais longa sinfonia no repertório tradicional» («It is his longest piece and is the longest symphony in the standard repertoire»). O maestro Benjamin Zander, na explicação que dá da obra no terceiro dos 3 CD's que constituem a gravação da sua interpretação desta sinfonia com a *Philharmonia Orchestra* (Londres) para a etiqueta Telarc (3CD-80599), refere mesmo que «é a mais longa sinfonia que se conhece, e está listada como tal no livro de recordes Guinness» («it is the longest known symphony, and it is listed as such in the Guinness Book of Records» - cf. entre 00m17s e 00m22s do CD). Na verdade o sítio oficial <http://www.guinnessworldrecords.com/> lista como recordista da maior duração a sinfonia *Victory at Sea*, de Richard Rodgers, escrita para o documentário do mesmo nome, e arranjada por Robert Russell Bennett para um programa de televisão da NBC TV in 1952 – dura 13 horas (acesso em linha a 17/Agosto/2013: <http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/1/longest-symphony>).

²⁰⁴ in DVD *The Little Drummer Boy* [1985]: 60m55s («[Mahler's Third is] the most theatrical [symphony] of all»).

²⁰⁵ Cf. cap. I.1, p.31.

²⁰⁶ Vigoroso. Decidido.

[*Abtheilung 2*] pelos restantes cinco – um *Menuetto* (II), um *Scherzando* (III), um andamento vocal (IV), outro coral (V), e finalmente um lento e longo andamento reflexivo (*Langsam. Ruhevoll. Empfundener*²⁰⁷). Mais uma vez Mahler encontra inspiração nos *Wunderhorn Lieder* que havia composto anteriormente, e recupera material temático de *Ablösung im Sommer* (*Desprendimento de Verão*) no terceiro andamento [instrumental], e de *Es sungen drei Engel* (*Três anjos cantaram*) para o quinto [coral]. Neste breve quinto andamento há também uma fugaz alusão ao *lied* que haveria de ser deslocado para o final da Sinfonia nº4 (ver a seguir) – trata-se de *Wir geniessen die himmlischen Freuden* (*Nós apreciamos os prazeres celestiais*). A intermediar (quarto andamento) a solista (contralto) canta um excerto com texto de *Also Sprach Zarathustra* de Nietzsche, enquanto no sexto andamento (lento), Mahler apropria-se das primeiras nove notas da melodia do andamento lento do último quarteto cordas que Beethoven escreveu, o seu op.135. Aliás, já na eloquente intervenção de 8 trompas em uníssono com que abre esta sinfonia, Mahler havia subvertido o tema principal do último andamento da Sinfonia nº1, op.68, de Brahms (cf. Lebrecht, 2010, p.83). A *Terceira* foi estreada de forma fragmentada, com Arthur Nikisch a dirigir o segundo andamento (*Menuetto*, então designado como *Blumenstück* [*Peça de Flores*]), em Berlim (1896), e Felix Weingartner apresentando os segundo, terceiro e sexto andamentos (instrumentais), também em Berlim (1897). O próprio Mahler viria a dirigir a estreia absoluta da obra completa em Krefeld, a 9 de Junho de 1902.

A partir da **Sinfonia nº4** (1899-1900/ rev. 1910/ pub. 1902), dá-se gradualmente uma transformação evolutiva na escrita tonal de Mahler, aproximando-a do conceito de tonalidade progressiva. Na verdade quer a *Segunda*, quer a *Terceira* já aventavam essa possibilidade, pois a nº2, abrindo em dó menor no *Allegro maestoso* inicial, haveria de concluir em mi[♭] maior no andamento coral final, enquanto a nº3, iniciando-se em ré menor mas progredindo para fá maior com que conclui o mastodôntico primeiro andamento, termina em ré maior no sexto e último. Porém todas estas relações tonais são perfeitamente tradicionais e próximas. A *Quarta*, por seu lado, inicia-se em sol maior, e sol maior há-de ser a tonalidade com que começa o quarto e último andamento, mas que entretanto deriva para um sereno mi maior, tonalidade em que há-de concluir, e esta sim já sem relação direta com o tom principal²⁰⁸. Entrementes esta sinfonia passará igualmente por dó menor/menor no *Scherzo* (segundo andamento), retomando a sol maior nas variações do terceiro (*Adagio*), enquanto o último é na verdade um *lied* (*Wir geniessen die himmlischen Freuden* – *Nós desfrutamos dos prazeres celestiais*) para soprano e orquestra, descartado da anterior Sinfonia nº3 (*vide acima*). Para Brown (2003, p.613), a Sinfonia nº4 é «a seqüela natural da sua predecessora», pois «as duas obras partilham material musical, e o plano original de Mahler para a Sinfonia nº4 incluía alguns dos andamentos agora na nº3», pelo que «a própria génese da Sinfonia nº4 antecede o início da Sinfonia nº3»²⁰⁹. Esta é a mais “clássica” sinfonia que Mahler escreveu, não só pela extensão (porventura a mais curta de todas, abaixo da hora de duração), como pela comedida instrumentação que lhe destinou. De facto não há

²⁰⁷ Lento. Tranquilo Sincero.

²⁰⁸ Se bem que, indiretamente, ainda é a tonalidade homónima/picarda do relativo menor [mi] do tom principal [sol]. Esquematicamente poderia traduzir-se assim: sol maior → mi menor → mi maior.

²⁰⁹ «[...] one might say it is a natural sequel to its predecessor»; «the two works share musical material, and Mahler's original plan for Symphony No.4 included some of the movements now in No.3»; «the very genesis of Symphony No.4 predates the beginning of symphony No.3».

aqui trombones, nem tuba²¹⁰, e mesmo os trompetes e a percussão são utilizados com parcimónia, sobrando espaço na delicada textura para uma maior proeminência das madeiras, e, principalmente, de um violino solista que, imitando o som de uma rabeca [*Wie ein Fiedel*, é a indicação dada na partitura ao 1º violino], toca quase todo o segundo andamento (*Scherzo*) num violino em *scordatura*, afinado um tom inteiro acima do normal (fá#-si-mi-lá), o que o transforma num instrumento transpositor. A originalidade da orquestração atinge o seu auge precisamente no *Scherzo*, onde um intrincado e inventivo contraponto realça todas as potencialidades de colorido sonoro nesta formação instrumental tão pouco usual em Mahler. A Sinfonia nº4, apesar da hostil recepção inicial (Lebrecht, 2010, p.113), tornou-se na mais popular e acessível do compositor (Kennedy, 1990, p.128), facto que não é alheio com certeza à concisão dos meios que exige. Em Outubro de 1904 teve lugar um inusual concerto em Amesterdão, onde, a convite de Willem Mengelberg, Mahler dirige a Orquestra do *Concertgebouw* com obras suas, e Mengelberg concebe um programa em que a Sinfonia nº4 é executada duas vezes no mesmo concerto – na 1ª parte, e, após o intervalo, novamente preenchendo a 2ª parte²¹¹, sem qualquer outra obra no programa. O intuito era de permitir aos ouvintes melhor apreciarem a obra na sua plenitude, realçada pela audição repetida (Lebrecht, 2010, p.147). Mahler considerou este um «golpe de génio»²¹². A estreia da *Quarta* ocorrera a 25 de Novembro de 1901, em Munique.

I.3.4: Sinfonias *Rückert*

Pela viragem do século [XIX-XX] dá-se uma mudança estilística na linguagem musical mahleriana, entrando naquele que é considerado o período intermédio da sua produção sinfónica. Este é dominado por três massivas sinfonias puramente instrumentais (nºs 5, 6 e 7), e em que a génese criadora é mais abstrata, por oposição às obras do período anterior mais programáticas e de inspiração extramusical. A caracterização de Kennedy para estas três sinfonias como as mais «vienenses» (1990, p.135) refere-se certamente ao seu maior refinamento orquestral e sofisticação estilística, ligando-as ainda ao último grupo de *lieder* que Mahler compôs, sobre

²¹⁰ Zychowicz (*in* Barham, 2005, p.420) dá conta da uma bizarra anotação para acrescentar uma parte de tuba numa passagem do *Scherzo* da Sinfonia nº4, que Mahler poderá ter acrescentado à sua cópia manuscrita da partitura por altura de um qualquer concerto não identificado em que dirigiu a obra. Por curiosa coincidência é precisamente a tuba que tocará uns meros 6 compassos em *Das Lied von der Erde*.

²¹¹ Segundo Alma (1973, p.73), neste concerto com a dupla apresentação da Sinfonia nº4, Mahler dirigiu a 1ª parte, e Mengelberg ficou responsável pela 2ª apresentação, enquanto «Mahler se sentava confortavelmente na plateia para ouvir a sua própria obra tocada para ele» («[...] with Mahler sitting comfortably in the stalls to hear his own work played to him»). Alma refere ainda que quando Mahler regressou a casa depois desse concerto, lhe confidenciou que Mengelberg havia compreendido tão bem a sua música, que se sentira como se fora ele próprio que estivesse a dirigir (*idem*, *ibidem*). Lebrecht (2010, p.147) data este concerto como tendo acontecido no ano anterior, em 1903.

²¹² «[...] a “stroke of genius”» *in* http://en.wikipedia.org/wiki/Willem_Mengelberg (acesso em linha a 15/09/2013).

poemas de Friedrich Rückert (cf. cap. I.2.3). Daí as apelidar também de Sinfonias Rückert. Já para Brown (2003, p.1) são as que mais devem à tradição sinfónica do «triunvirato vienense – Haydn, Mozart e Beethoven», apesar de a grandiloquência do discurso musical acusar também a influência de Bruckner. A conceção exclusivamente instrumental aproxima-as ainda do já referido conceito de “música absoluta” cunhado pelos autores alemães do primeiro Romantismo, Wackenroder, Tieck e E. T. A. Hoffmann.

Com a **Sinfonia nº5** (1901-2/ rev. 1904, 1905, 1907, 1909/ pub. 1905) Mahler alarga o âmbito de aplicação do seu conceito de tonalidade progressiva: iniciando a obra num atormentado e pesado dó# menor no primeiro andamento (*Trauermarsch* [Marcha fúnebre]), conclui-a num radioso ré maior para o *Rondo-Finale* (quinto andamento). Pelo meio passa por tonalidades tão afastadas como lá menor no segundo andamento (*Stürmisch bewegt. Mit grösster Vehemenz. [Movimento tempestuoso. Com grande veemência.]*), ré maior no enorme *Scherzo* (o mais longo andamento da sinfonia), onde uma trompa solista é ator proeminente do discurso musical, e fá maior para o famosíssimo *Adagietto*. Kennedy (1990, p.135) classifica esta *Quinta* como a “Eroica” de Mahler, e Brown (2003, p.635) lembra que é conhecida entre as grandes orquestras como a “Gigante”, tendo-se tornado num «barómetro para julgar as suas proezas em todas as facetas técnicas»²¹³ (idem, ibidem). O mesmo autor afirma ainda que «a Quinta Sinfonia de Mahler está mais próxima da música absoluta do que as suas predecessoras»²¹⁴ (op. cit., p.637), facto que é corroborado pela ausência quase total de alusões/citações a *lieder*, e que foi característica omnipresente nas quatro sinfonias anteriores. Aqui há antes «marchas, *Ländler*, valsas» (entre outros), que influenciam a «sintaxe, forma, e textura» (Brown, idem, p.634). A Sinfonia nº5 retoma a prática da *Terceira* de dividir a obra em divisões supra-andamentos [*Abtheilungen*]; no caso da *Quinta* são três, agrupando-se os dois primeiros andamentos como Parte 1, o vasto *Scherzo* solitariamente como Parte 2, e finalmente o *Adagietto* e o *Rondo-Finale* como Parte 3. A obra abre com uma grande marcha fúnebre sinfónica que traz imediatamente à memória uma sua famosa antecessora: a *Marcia fúnebre* [segundo andamento] da Sinfonia nº3, op.55, “Eroica”, de Beethoven, em que Mahler quase certamente se inspirou. Segue-se-lhe um instável e tempestuoso segundo andamento em forma sonata não estrita, que é mais uma consequência retórica do primeiro no prolongamento da tensão dramática. O *Scherzo* da Sinfonia nº5 é praticamente um miniconcerto para trompa e orquestra, e de facto frequentemente o trompista principal assume um posicionamento de solista, tocando em pé à frente da orquestra e junto ao maestro. É o mais longo e elaborado *scherzo* que Mahler escreveu, e na sua alternância entre valsas e *Ländler* justifica plenamente a caracterização como “vienense” que Kennedy atribuiu às obras deste período (*vide acima*). O *Adagietto* é porventura a mais famosa peça de música que Mahler escreveu. Amíúde deturpado na sua intenção original («Mahler pensou-o como uma canção [i.e. *lied*], ainda que sem palavras»²¹⁵), principalmente pelo tempo exageradamente lento que alguns maestros lhe incutem, é porventura um longínquo elo de ligação com as sinfonias do período anterior (nºs 1 a 4). O *Rondo-Finale*, por seu lado, tem efetivamente uma citação muito breve do *lied Lob des hohen Verstandes* (*Em louvor do superior intelecto*) nos primeiros compassos de transição entre o *Adagietto* e o *Rondo* propriamente dito. Segue-se uma demonstração soberba de domínio técnico-composicional por

²¹³ «[...] a barometer for judging their prowess in every facet».

²¹⁴ «Mahler’s Fifth Symphony is closer to absolute music than its predecessors».

²¹⁵ «Mahler intended it as a song, albeit without words» (Brown, 2003, p.636).

parte de Mahler, com fugas duplas, contraponto invertido, e outros recursos musicais que exigem um superior *métier* da arte de compor, e que Mahler comprova aqui possuir ao mais alto nível. A *Quinta* foi estreada em Colónia, a 18 de Outubro de 1906.

A seguinte **Sinfonia nº6** (1903-5/ rev. 1908/ pub. 1906) é mais estável nos seus pilares tonais, pois começa e termina em lá menor, e lá menor é também a tonalidade do *Scherzo*, variando esta apenas para o *Andante*, que está escrito em mi♭ maior. Isto não significa de forma nenhuma uma abordagem mais conservadora ao tonalismo nesta obra, como é patente pelas constantes modulações do primeiro andamento, ou mesmo pelo início do quarto andamento, que abre numa sonoridade de 6ª aumentada alemã em dó menor, antes de estabilizar (até algo surpreendentemente) na tonalidade principal de lá menor ao c.9. Na verdade, a desmesurada dimensão deste último andamento – mais de 800 compassos, durando cerca de meia hora –, é um desafio não só para executantes, como para ouvintes e até musicólogos, o que é patente nas diversas abordagens analíticas, todas com distintas conclusões, de que nos dá conta Brown (2003, p.672). É precisamente este andamento que contém os famosos golpes de martelo²¹⁶, que Mahler especificou deveriam ser «curto[s], poderoso[s], mas com um som abafado e impacto de carácter não metálico (como um machado)»²¹⁷. Encontrar o instrumento apropriado para recriar esta sonoridade idealizada por Mahler tem-se provado um desafio para qualquer orquestra que aborda a obra, sendo que na maioria das vezes se constrói uma caixa de madeira (ou material semelhante) de grandes dimensões, que é percutida com um gigantesco martelo igualmente de madeira, e que provoca estupefação da assistência, não só sonora, como mesmo visual. O *Scherzo* é, tal como na anterior Sinfonia nº5, robusto, e o seu *Trio* apresenta uma interessante liberdade métrica com alternância de compassos de 2, 3, 4 e até 6 tempos ($\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{4}$), uma curiosa instabilidade rítmica que antecipa o primeiro *Scherzo* da futura Sinfonia nº10 (cf. cap. I.4.4, p.82). Já o *Andante*, na sua beleza melancólica, representa «um intermezzo nos aspetos trágicos»²¹⁸ (Brown, 2003, p.667) patentes nos outros andamentos. A ordem destes andamentos internos (*Andante* e *Scherzo*) tem sido alvo de intensa discussão musicológica e historiográfica, nomeadamente sobre a sua correta disposição, sendo que ao longo dos tempos têm-se produzido opiniões mais ou menos fundamentadas num e noutro sentido – i.e., ora defendendo a sequência *Andante-Scherzo*, ora o seu inverso, sendo que o próprio Mahler experimentou ambas as possibilidades (cf. Brown, op.cit., p.658). O tom pessimista generalizado, e até niilista no psicologicamente dececionante final da obra²¹⁹, é a característica mais marcante desta obra, outrossim igualmente um *tour de force* de conceção sinfónica. Com uma duração perto dos 80 minutos e apesar da sua estrutura aparentemente ortodoxa em quatro andamentos (*Allegro*, *Andante*, *Scherzo* e *Finale*), «a Sexta de Mahler [...] pertence mais ao futuro que ao seu presente e passado»²²⁰ (Brown, 2003, p.659). Foi estreada a 27 de Maio de 1906, em Essen.

²¹⁶ Originalmente eram três os golpes de martelo, mas Mahler demonstrou indecisão em relação ao terceiro deles, no c.783, que só apareceu na primeira edição da obra (1906), e que as republicações subsequentes omitem.

²¹⁷ «Kurzer, mächtig, aber dumpf hallender Schlag von nicht metallischem Charakter (wie ein Axthieb)» (cf. Mahler, partitura da Sinfonia nº6, C. F. Kahnt, Frankfurt, nº 4526 – p.194).

²¹⁸ «[The Andante is] an intermezzo from the tragic aspects [...]».

²¹⁹ Cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._6_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._6_(Mahler)) (acesso em linha a 18/Agosto/2013).

²²⁰ «Mahler's Sixth [...] Symphonies belong more to the future than to their present and past».

A obra que fecha este período intermédio, a **Sinfonia nº7** (1904-5/ rev. 1909/ pub. 1908), «marca», segundo La Grange, «o ponto mais extremo a que Mahler avançou no caminho para o modernismo musical»^{221 222}. Já para Alphons Diepenbrock²²³ (*apud* Brown, 2003, pp.674 e ss.) representa «uma jornada noturna», e encontra-lhe efeitos fantásticos de «chiaroscuro» que lembram a pintura de Rembrandt (*idem, ibidem*). Depois do tradicionalismo formal da *Sexta*, nesta nova sinfonia Mahler retoma uma estrutura simétrica em cinco andamentos, remanescente da Sinfonia nº5 e da versão poema sinfónico *Titã* [Sinfonia nº1]. Mas na *Sétima* essa simetria é mais equilibrada do que nas suas antecessoras, e nesse equilíbrio antevê a porventura ainda mais perfeita proporcionalidade estrutural da vindoura Sinfonia nº10. A *Sétima* tem, portanto, dois substanciais andamentos extremos, um *Adagio [Langsam]-Allegro com fuoco* a abrir, e um *Rondo-Finale* (identicamente à *Quinta* – cf. acima) a encerrar. Estes ladeiam dois *intermezzi*, ambos denominados *Nachtmusik*, e que, por sua vez, delimitam um igualmente substancial *Scherzo* central (mais uma semelhança estrutural com a Sinfonia nº5). O título dos dois *Nachtmusiken*, e o seu posicionamento estrutural de *intermezzi*, pode induzir em erro por uma pretensa ligeireza de conteúdo, mas na verdade tratam-se de dois consistentes andamentos de cerca de um quarto de hora cada. O primeiro é uma marcha, enquanto o segundo uma serenata, e em particular este *Nachtmusik 2 (Allegro amoroso)* revela a curiosidade e originalidade da instrumentação mahleriana, mormente pela sonoridade cristalina dominada pela guitarra e pelo bandolim. Lebrecht (2010, p.149) encontra nestes *Nachtmusiken* semelhanças com a atmosfera bucólica da Sinfonia nº3, enquanto no *Rondo-Finale* aponta referências trocistas às suas próprias Sinfonias nºs 2, 3 e 4, e ainda à opereta *A Viúva Alegre* de Franz Lehár. Kennedy (1990, pp.146-7), além de algumas destas, identifica também paródias a *Os Mestres Cantores de Nuremberga* (Wagner) e mesmo ao seu *Adagietto* (Sinfonia nº5). Mas a característica mais marcante desta *Sétima* aparece logo na introdução do primeiro andamento [*Langsam*], em que um acompanhamento arrastado e consternado no registo médio-grave das cordas e clarinetes/fagotes, abre espaço a um grande solo (*grosser Ton! – grande som* – é a indicação de Mahler) de *Tenorhorn* [tuba wagneriana], um instrumento pouco utilizado em contexto orquestral, e que Mahler pode ter recuperado de Bruckner, que o utilizou nas suas Sinfonias nºs 7, 8 e 9. Este instrumento atribui uma sonoridade sinistra mas poderosa a toda esta secção inicial da *Sétima*, sendo que, outrossim, esta sinfonia é um dos melhores exemplos do conceito de tonalidade progressiva com que Mahler vinha trabalhando a partir da *Quinta*. A sequência de pilares tonais para os cinco andamentos da Sinfonia nº7 é então a seguinte: si menor/mi menor – dó maior/menor – ré menor/menor – fá maior – dó maior. Cria assim uma caminhada entre o “escuro” da predominância de tonalidades menores no início da obra, para a “luz” dos andamentos finais, especialmente patente na atmosfera jubilante do dó maior do *Finale*. A *Sétima* estreou-se a 19 de Setembro de 1908 em Praga.

²²¹ «[...] marks the furthest point to which Mahler advanced on the road to musical modernism», cf. *Symphony No. 7*, análise por Henry-Louis de La Grange, originalmente publicada em linha pela revista *Andante* (*in* <http://www.andante.com/profiles/Mahler/symph7.cfm>) – sítio descontinuado (*vide* Bibliografia para mais informações).

²²² La Grange não toma em consideração, nestas suas análises, a Sinfonia nº10, onde, como se verá no decorrer deste trabalho, Mahler avançou ainda um pouco mais no sentido do modernismo.

²²³ 1862-1921; compositor e ensaísta holandês contemporâneo de Mahler, doutorado em Latim pela Universidade de Amesterdão, a sua formação musical foi essencialmente autodidata.

I.3.5: Sinfonia 'dos Mil'

A grandiosa **Sinfonia nº8** (1906-7/ pub. 1911), dita *dos Mil*, com a sua artilharia de efetivos – coro duplo, coro infantil, oito solistas vocais e uma orquestra gigantesca –, constitui, em si mesma, uma categoria à parte e única dentro da produção mahleriana. Amiúde considerada o *magnum opus* de Mahler²²⁴, será talvez a obra que melhor preconiza o seu conceito de «novo universo sinfónico»²²⁵, pois representa «uma síntese de sinfonia, cantata, oratória, motete e *lied*, numa combinação de [todos estes] estilos»²²⁶. Concebida em duas partes compactas de duração desigual (a primeira com cerca de meia-hora, a segunda mais de 50 minutos), a *Oitava* é toda grandiloquência e exaltação mística, tendo sido o maior sucesso em vida do compositor²²⁷. Porém, se na *Sétima* Mahler havia avançado significativamente no sentido da modernidade (cf. acima), a *Oitava* parece dar um passo atrás, já que é «a menos moderna das suas sinfonias em termos de forma, tonalidade, harmonia, e melodia»²²⁸ (Brown, 2003, p.727). Também Kennedy (1990, p.149) considera que é «um retrocesso ao Mahler das Sinfonias nºs 2, 3 e 4»²²⁹, e Lebrecht (2010, p.154) vê-a «cautelosa nas suas relações tonais»²³⁰, ainda que «notável [...] pelo seu gigantismo» e «síntese sinóptica [...] das primeiras sete sinfonias»²³¹ (idem, ibidem). Depois das três sinfonias puramente instrumentais e essencialmente abstratas do período anterior (i.e., nºs 5, 6 e 7)²³², na *Oitava* Mahler volta ao texto como «veículo das suas ideias [musicais]» (Kennedy, 1990, p.149), retomando também as vozes como complemento expressivo da conceção sinfónica. Esta é claramente a sua 'sinfonia coral', que, juntando numa mesma obra espiritualidade religiosa e misticismo secular, procura uma fusão entre a mortalidade de que Mahler estava bem ciente (descobre precisamente nesta altura a deficiência cardíaca que eventualmente o matará) e a redenção que almeja com a sua arte. Ou, nas palavras de Kennedy (1990, p.110), «Mahler estava constantemente à procura de Deus, mas Bruckner

²²⁴ Cf., nomeadamente, Adorno (1992, p.138) que se refere à *Oitava*, não sem uma ponta de ironia, como o «magnum opus oficial» de Mahler. Também John Terauds, numa crítica ao concerto da Orquestra Sinfónica de Toronto (Canadá) dirigida por Peter Oundjian, a 14/Junho/2012 (cf. <http://www.musicaltoronto.org/2012/06/14/concert-review-toronto-symphony-orchestras-mahler-big-bold-and-rough-hewn/> – acesso em linha a 18/Agosto/2013), classifica a Sinfonia nº8 como o «magnum opus» mahleriano. Specht (1913, p.304) refere-se-lhe antes como «a cúpula da sua [de Mahler] vida de trabalho» («die Kuppel seines Lebenswerkes»).

²²⁵ «[...] new symphonic universe» – cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._8_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._8_(Mahler)) (acesso em linha a 16/Agosto/2013).

²²⁶ «[...] a synthesis of symphony, cantata, oratorio, motet, and lied in a combination of styles» (idem, ibidem).

²²⁷ Cf. Kennedy, 1990, p.100. Lebrecht (2010, p.214), citando Janko Cádra, um dos presentes no concerto de estreia, refere que os aplausos duraram cerca de três quartos de hora.

²²⁸ «[...] the least modern of his symphonies in terms of form, tonality, harmony, and melody».

²²⁹ «[...] a throwback to the Mahler of Symphonies 2, 3 e 4».

²³⁰ «Safe in its tonal relations [...]».

²³¹ «[...] remarkable [...] for its gigantism»; «[...] synoptic synthesis of [Mahler's] first seven symphonies».

²³² Brown (2003, p.697) considera que estas três sinfonias são «obras quase puramente orquestrais» («almost purely orchestral works»).

encontrou-o. Strauss nunca começou a procura»²³³. A primeira parte da Sinfonia nº8 é inteiramente baseada no hino de Pentecostes do séc. VIII *Veni Creator Spiritus*. Essencialmente modelada nos motetes de Bach, articula-se num intrincado contraponto com fugas vocais tecnicamente exigentes e texturas sonoras densas, em que o texto é frequentemente subjugado à plasticidade da música. Nesse sentido, qual neoclassicista *avant la lettre*, Mahler parece renunciar a prática de Igor Stravinsky anos mais tarde (1930's), mormente na sua *Sinfonia dos Salmos*, de adaptar o texto à fluência do discurso musical, ao invés de este ser modelado em função da palavra previamente existente. Para a segunda parte Mahler baseia-se na cena final do *Fausto* de Goethe, em que a redenção da alma de Fausto (uma alegoria pela salvação da Humanidade) é atingida através do amor representado no Eterno-Feminino (*Das Ewig-Weibliche*). Esta é a mais longa peça de música ininterrupta que Mahler escreveu, e de facto a sua duração (perto de 55 minutos) é praticamente idêntica à totalidade da Sinfonia nº1 (versão em quatro andamentos) e da Sinfonia nº4. Apesar da intensa devoção passional de Gustav Mahler por Alma, a única obra que na realidade lhe dedicou foi precisamente esta Sinfonia nº8²³⁴, mas em breve, a traição da esposa que começa precisamente na altura em que o compositor se prepara para estrear a *Oitava*, irá manchar os rascunhos da Sinfonia nº10. Estreada em Munique a 12 de Setembro de 1910, a primeira audição mundial da Sinfonia nº8 foi um acontecimento musical de grande impacto na sociedade germânica da época, tendo contado na sua assistência com nomes da cultura tão sonantes como Richard Strauss, Arnold Schoenberg, Anton Webern, Siegfried Wagner (filho de Richard), ou os escritores Thomas Mann, Stefan Zweig e Hugo von Hofmannsthal.

²³³ «Mahler was always looking for God, but Bruckner had found Him. Strauss never began the search».

²³⁴ «Meiner lieben Frau Alma Maria» («A minha esposa querida»), in [http://imslorg/wiki/Symphony_No.8_\(Mahler,_Gustav\)](http://imslorg/wiki/Symphony_No.8_(Mahler,_Gustav)).

I.4 – Mahler: a trilogia final

I.4.1: Caracterização geral

Depois da massiva Sinfonia nº8, Mahler reorienta o foco da sua atenção criativa para um grupo de obras de conceção mais marcadamente instrumental: *Das Lied von der Erde* (A Canção da Terra), a Sinfonia nº9 e a Sinfonia nº10. De facto, e apesar d' *A Canção da Terra* incluir duas vozes solistas, sendo na prática uma sucessão de seis canções, não é um verdadeiro ciclo de *lieder* no sentido tradicional (e como anteriormente utilizado pelo próprio Mahler), pois toda a sua estruturação é intrinsecamente sinfónica, tratando em patamar de igualdade vozes e orquestra. Em *Das Lied von der Erde* a integração do vocal e do instrumental é tão perfeitamente equilibrada que o próprio compositor sentiu necessidade de chamar-lhe *Eine Symphonie für eine Tenor- und eine Alt- (oder Bariton-) Stimme und Orchester* [Uma sinfonia para vozes de tenor e contralto (ou barítono) e orquestra], daí se depreendendo que a incluía no grupo das suas sinfonias, ainda que não numerada. Seguiram-se-lhe a Sinfonia nº9, num formato sinfónico mais convencional em quatro andamentos (ainda que em ordenação invulgar), e a Sinfonia nº10, que deixou completamente esboçada, mas inacabada quanto à orquestração e outros pormenores.

A mudança estrutural de pensamento criativo que se seguiu à *Oitava* inicia o que Adorno apelidou «estilo tardio» de Mahler («Spätstil» – in 1960, p.197). Aqui o refinamento orquestral e a depuração do conteúdo e da forma atingem um dos pontos mais altos da produção mahleriana. Por exemplo, em toda *A Canção da Terra* (cerca de 60 minutos de duração), a tuba toca uns meros seis compassos, sensivelmente a meio de *Von der Schönheit* (Da beleza), pontuando o clímax desse andamento. Igualmente os tímpanos tocam apenas nesse mesmo quarto andamento, e a percussão é utilizada globalmente com grande parcimónia em toda a obra. Similarmente, a *Nona* tem também vários momentos de texturas delicadas e esparsas, como por exemplo os momentos iniciais do seu *Andante comodo* (primeiro andamento), que abre num ambiente de quase música de câmara, com apenas violoncelos, harpa e trompas, a que se vão juntando, à vez e muito subtilmente, violas e clarinetes, até que os segundos-violinos introduzem uma longa e melancólica melodia, que um pouco mais adiante convoca também os primeiros-violinos para um delicado jogo contrapontístico carregado de sensibilidade e expressividade. Mais de uma hora depois, o *Adagio* final concluirá igualmente com tramas frágeis e exclusivamente nos instrumentos de corda, que tocam, aliás, maioritariamente com surdina (apenas os primeiros-violinos são instruídos para tocar *ohne Dämpfer*²³⁵). A indicação para todos os instrumentistas no compasso final da obra é ainda *ersterbend*, ou “extinguindo-se”.

Mas também a *Décima* revela traços desta maior depuração instrumental – basta lembrar a singular entrada do seu *Adagio* inicial, marcada por uma longa e solitária melodia nas violas sem qualquer acompanhamento, o que foi certamente uma invulgaridade à época, senão mesmo uma completa inovação no sinfonismo romântico de raiz oitocentista. Ao longo deste extenso

²³⁵ i.e., “sem surdina”.

Adagio (o único andamento orquestrado na totalidade por Mahler)²³⁶, vários são os momentos de índole mais “camerística”, como a ponte que introduz o grande clímax do c.194 em lá¹ menor, e que é precedido por uns 10 compassos durante os quais apenas os primeiros e segundos violinos tocam, e nos seus registos agudo/agudíssimo, num desenho de contraponto a duas vozes com duas linhas melódicas extremamente simples a criarem uma ambiência sonora frágil e até algo árida, dada a quase imobilidade do momento. Mais perto do final ainda deste primeiro andamento, pelos cc. 247-252, mais um momento de quase estagnação temporal, com os primeiros-violinos completamente solitários durante esses seis compassos a executar uma delicada e despretensiosa frase ritmicamente muito rudimentar, sendo constituída quase em exclusivo por semibreves e mínimas. Outras instâncias de apuro na transparência da orquestração nesta Sinfonia nº10 podem ser detetadas na introdução e primeiro tema do *Purgatorio* (cc.1-24), na coda final do *Scherzo II* (c.554 e ss.), ou na doce cantilena apresentada por um solo de flauta no *Finale* (cc.29-44), que é acompanhada exclusivamente por harmonias estáticas nas cordas e fugazes comentários de harpa. Křenek (*apud* Coburn, 2002, p.4) opinou que «a finura de orquestração [sugerida pelos rascunhos para a *Décima*] era uma consequência inteiramente lógica das tendências estilísticas da Nona Sinfonia»²³⁷, uma característica que tem também sido referida por outros autores, como Kennedy, Hefling ou Lebrecht.

Esta «extrema economia» (Adorno, 1960, p.177) no uso dos meios que caracteriza o pensamento musical mahleriano neste período, distingue-se por uma evolução do seu estilo no sentido da maior transparência e clareza do discurso musical. Para tal, embora recorrendo sempre à ampla paleta tímbrica da tradicional orquestra sinfónica, Mahler utiliza, nas duas últimas obras que conseguiu completar na totalidade (*Das Lied von der Erde* e Sinfonia nº9), ainda assim, efetivos instrumentais bem mais comedidos do que na maioria das suas anteriores sinfonias, à exceção da *Quarta*. Muito particularmente estamos aqui longe dos excessos das Sinfonias nºs 2, 3, 6 e 8, as mais massivas que concebeu, não só na instrumentação como mesmo na conceção estética global. Verifique-se, a este propósito, no **Quadro 2** (p.71), as orquestrações de *Das Lied von der Erde* e da Sinfonia nº9, e compare-se, por exemplo, com as formações instrumentais exigidas pelas Sinfonias nºs 2 e 8, duas das maiores orquestras para que Mahler escreveu (**Quadro 3**, p.72).

A depuração estilística burilada por Mahler em *Das Lied von der Erde* e na Sinfonia nº9 serve assim de guia para o desafio de recuperação da *Décima*, mormente no especial cuidado a ter no trabalho concernente à instrumentação, área em que indubitavelmente os rascunhos do compositor se revelam mais frágeis e incompletos. Desde logo verifica-se naquelas duas obras finais que conseguiu completar uma preocupação particular ao nível da orquestração, evitando excessivas duplicações de oitava e adensamento redundantes de texturas com inclusão de vozes intermédias. Cooke (1989a, p. xvii) lembra que o espaçamento extremo entre registos é uma característica mahleriana precisamente nesta sua fase final, e efetivamente podemos verificar em vários momentos daquelas obras que a melodia (maioritariamente nos primeiros-violinos)

²³⁶ Ainda que vários dos autores que subsequentemente completaram a *Décima*, nomeadamente Cooke, Mazzetti e Carpenter, considerem que mesmo para este primeiro andamento o que Mahler deixou não é senão uma versão orquestral preliminar, pois quase certamente submeteria ainda a extensas revisões a sua orquestração.

²³⁷ «The thinness of the orchestration was an entirely logical consequence of the stylistic tendencies of the Ninth Symphony».

se desenrola tantas vezes no registo agudo/ agudíssimo (e frequentemente com tendência ascendente), ao passo que o contraponto e/ou acompanhamento se situa na região média-grave (amiúde com tendência descendente). Um dos mais paradigmáticos exemplos desta distintiva característica surge no último andamento da Sinfonia nº9 (*Adagio*), onde ao c.28 mais de quatro oitavas separam a linha melódica principal (primeiros-violinos) da secundária (contrafagote e violoncelos) [Fig. 1]. Assim, é agora a importância de clareza do conteúdo discursivo que se sobrepõe à riqueza do objeto sonoro de per si, em sentido inverso aos excessos da luxuriante estética ultrarromântica como a podemos encontrar em, por exemplo, *Gurrelieder* (1900-3) de Schoenberg, *Salome* (1904-5) de Richard Strauss, ou mesmo a extravagante Sinfonia nº8 (1906-7) do próprio Mahler.



Fig. 1
Mahler: Sinfonia nº9, IVº andamento [*Sehr langsam*
und noch zurückhaltend], c.28.

Fugindo à sobre-orquestração para que tinha evoluído o romantismo na fase final do séc. XIX, o estilo tardio de Mahler está assim já longe da grandiloquência de um sinfonismo bruckneriano, ou até mesmo das suas próprias obras iniciais – lembremos apenas o gigantismo da Sinfonia nº3, não só na instrumentação, como mesmo na duração, com mais de 100 minutos, extremamente invulgar numa obra para sala de concerto. E pode mesmo considerar-se que esta simplificação do estilo antecipa, em certa medida, o neoclassicismo vindouro do séc. XX, no pós Primeira Grande Guerra, especialmente na sua característica atinente à procura de um discurso musical mais escorreito²³⁸, ainda que a preocupação com a clareza da mensagem musical em Mahler tenha na verdade sido uma constante ao longo de todo o seu catálogo, o que se torna evidente nos constantes retoques e revisões da orquestração a que frequentemente (e até algo obsessivamente) sujeitava as suas obras.

É pois neste derradeiro tríptico sinfónico (*Das Lied von der Erde*, Sinfonia nº9 e Sinfonia nº10) que Mahler nos lega, provavelmente, a quintessência da sua produção criativa. O trabalho de recuperação da *Décima* deve assim tomar em consideração não só os exemplos que o próprio compositor nos deixou em *Das Lied von der Erde* e na Sinfonia nº9, como mesmo pela compreensão das características estéticas comuns que atravessam esta trilogia final de obras.

²³⁸ Richard Strauss representa porventura o ponto *pivot* desta viragem estética, já que foi um exuberante ultrarromântico no séc. XIX, mas derivou para um mais austero neoclassicismo no séc. XX.

Das Lied von der Erde (1907-09)

Sinfonia nº9 (1909-10)

<u>solistas vocais</u>	
contralto [ou barítono] e tenor	
flautim	flautim
3 flautas (3ª dobra em flautim)	4 flautas
3 oboés (3ª dobra em corne-inglês)	3 oboés
	corne-inglês
clarinete em mi♭ (requinta)	clarinete em mi♭ (requinta)
3 clarinetes (si♭)	3 clarinetes (lá/si♭)
clarinete-baixo (si♭/lá)	clarinete-baixo (si♭)
3 fagotes (3ª dobra em contrafagote)	3 fagotes
	contrafagote (dobra em fagote 4.)
4 trompas	4 trompas
3 trompetes (fá/si♭)	3 trompetes (fá)
3 trombones	3 trombones
tuba	tuba
tímpanos	tímpanos (2 executantes)
3 percussões	3 percussões
2 harpas	1 ou 2 harpas (2ª meramente dobra 1ª)
celesta	
bandolim	
cordas	cordas

Quadro 2

Sinfonia nº2 (1888-94)

Sinfonia nº8 (1906-07)

<u>solistas vocais:</u> soprano e contralto	<u>solistas vocais:</u> 3 soprano, 2 contralto, tenor, barítono e baixo
coro misto	coro de crianças coro misto duplo
4 flautas (todas dobram em flautim)	2 flautins (1º dobra em flauta 5.)
4 oboés (3º e 4º dobram em corne-inglês)	4 flautas
2 clarinetes-requinta em mi♭ (2º dobra em clarinete 4. em si♭)	4 oboés
3 clarinetes (dó/lá/si♭) (3º dobra em clarinete-baixo)	corne-inglês
4 fagotes (3º e 4º dobram em contrafagote)	2 clarinetes-requinta em mi♭ (dobrando a mesma parte em toda a obra)
10 trompas	3 clarinetes (si♭/lá)
8-10 trompetes (4-6 fora de palco)	clarinete-baixo (si♭/lá)
4 trombones	4 fagotes
tuba	contrafagote
tímpanos (2 executantes)	8 trompas
4 percussões	8 trompetes (4 fora de palco)
2 harpas (preferencialmente dobradas)	7 trombones (3 fora de palco)
órgão	tuba
cordas	tímpanos
	3 percussões
	2 harpas
	bandolim
	celesta
	piano
	harmónio
	órgão
	cordas

Quadro 3

1.4.2: *Das Lied von der Erde*: um caso ímpar

D' *A Canção da Terra* confidenciou o próprio Mahler a Bruno Walter que seria a sua «mais pessoal [...] criação»²³⁹ (*apud* Hefling, 2000, p.36). Cronologicamente a nona grande obra sinfónica do seu catálogo (se não considerarmos a cantata de juventude *Das klagende Lied*), esta *Sinfonia para vozes de tenor e contralto (ou barítono) e orquestra*²⁴⁰, como o próprio compositor a subintituiu, apenas não terá adotado o epíteto de “Sinfonia nº9”, que lhe caberia por ordem natural, pretensamente devido a um supersticioso medo de escrever a sua *Nona*. Mahler, perfeitamente convencido por esta altura que era já um grande sinfonista, estava ciente da assustadora coincidência de anteriores grandes mestres sinfonistas como Beethoven e Bruckner, que, aliás, ele tanto admirava, não terem conseguido ultrapassar o limite das 9 sinfonias (Bruckner nem sequer conseguiu concluir a sua *Nona* na totalidade, deixando o *Finale* inacabado), e este facto histórico, aliado ao aterrorizador (e eventualmente fatal) diagnóstico do seu problema cardíaco em 1907, poderão muito bem ter contribuído para aumentar os receios do compositor. Porém os principais mentores deste mito da “maldição da Nona”²⁴¹ foram antes Alma e Schoenberg, que, após a morte de Mahler, o alimentaram e fizeram circular, muito provavelmente também com o intuito de proteger os rascunhos para a Sinfonia nº10 de que se conhecia a existência, mas de que se chegou a especular que o próprio compositor pedira, em pleno leito de morte, para destruir (cf. cap. II.1, p.97). Talvez parecesse por demais adequado, à época, que um génio atormentado tipificando na perfeição o cliché do criador romântico, devesse concluir o seu grandioso catálogo sinfónico com uma “Nona Sinfonia”, mas eventualmente Alma acabaria por ceder e dar a conhecer ao mundo parte dos rascunhos finais de Mahler para a *Décima* em 1924, o que abriu o caminho para as diversas realizações da obra que se seguiram nas décadas subsequentes, e mesmo até aos dias de hoje. Schoenberg, por seu lado, bem mais supersticioso que Mahler, é que manteve a crença de que «a Nona é o limite; aquele que tentar ir mais além perecerá»²⁴² (*apud* Cooke, 1989a, p. xiii). Finalmente, e por macabro revés do destino, Mahler haveria mesmo de morrer após ter concluído a sua Sinfonia nº9 de jure, e sem ter chegado a ouvir nem esta, nem sequer a sua *Nona* de facto, que não é senão *Das Lied von der Erde*.

Mais prosaicamente, a forma *sui generis* desta obra, que representa seguramente a mais coesa simbiose dos dois géneros que Mahler cultivou com superior mestria durante toda a vida (*lied* e *sinfonia*), poderá ter levantado dúvidas ao próprio compositor sobre como verdadeiramente catalogá-la. Desde a estreia em 1911, cerca de meio ano após a sua morte, diversas têm sido as opiniões sobre a caracterização formal de *Das Lied von der Erde*, tendo sido descrita ora como «Sinfonia-Canção» [ou «Sinfonia de Canções»]²⁴³ (Kennedy, 1990, p.193), forma «híbrida» (Hefling, 2000, p.46), ou mesmo, à falta de um único termo, como «obra singular dentro do

²³⁹ «[...] I believe it is the most personal thing I have yet created».

²⁴⁰ *Eine Symphonie für eine Tenor- und eine Alt- (oder Bariton-) Stimme und Orchester*.

²⁴¹ “Curse of the ninth” – cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Curse_of_the_ninth (acesso em linha a 14/Dezembro/2013).

²⁴² «It seems that the Ninth is a limit. He who wants to go beyond it must pass away».

²⁴³ «Song-Symphony».

catálogo de Mahler» (Brown, 2003, p.738). Mas a mais distintiva característica de *Das Lied von der Erde* é mesmo a sua sólida conceção sinfónica intrínseca, afastando-a definitivamente do mero ciclo de *lieder*, na linha dos anteriores *Lieder eines fahrenden Gesellen* e *Kindertotenlieder*, para integrar inquestionavelmente o cânone sinfónico mahleriano, tanto mais que «é constituída [exclusivamente] por canções, [mas] numa estrutura em seis andamentos concebida sinfonicamente»²⁴⁴ (Brown, 2005, p.727).

Segundo Alma (*apud* Hefling, 2000, pp.35-36), Mahler começara por trabalhar, no Verão de 1908, vários *lieder* orquestrais baseados em poemas chineses traduzidos/adaptados por Hans Bethge (1876-1946), numa coletânea intitulada *Die chinesische Flöte: Nachdichtungen chinesischer Lyrik* (*A flauta chinesa: paráfrases de poesia chinesa*). No entanto, e à medida que a composição evoluía, essas canções começaram a desenvolver-se e interrelacionar-se a níveis cada vez mais profundos, apercebendo-se então Mahler que derivavam para aquela que era a sua «forma fundamental – a sinfonia» (Alma dixit, *in* Hefling, 2000, p.36). De facto, «assim que se tornou claro para ele que esta era novamente uma espécie de sinfonia, a obra rapidamente tomou forma e estava terminada mais cedo do que ele próprio acreditara»²⁴⁵ (*idem*, *ibidem*). As palavras de Alma confirmam que, apesar de não numerada, Mahler acabou mesmo por considerar *Das Lied von der Erde* como uma sinfonia, e que, nesse caso, corresponderia factualmente à sua nona.

Os textos de Bethge musicados por Mahler são na verdade adaptações já relativamente livres de poemas chineses do tempo da dinastia Tang (*ca.* sécs. VII-IX), considerada uma época dourada da poesia chinesa²⁴⁶. Bethge não trabalhou sobre os originais, mas na verdade baseou-se ele próprio em fontes já por vezes terciárias (uma tradução alemã ela própria baseada em duas traduções francesas – cf. Hefling, 2000, p.36). Também por isso lhes terá chamado *Paráfrases* (*Nachdichtungen*) e não traduções, que na verdade sabia não serem. A esses poemas/paráfrases, portanto trabalhados sucessivamente por várias mãos, acrescentou ainda Mahler, da sua exclusiva lavra, algumas linhas de texto, inspirado provavelmente pelo exotismo do conteúdo poético neles contido. Nalguns casos limitou-se a subtis alterações do sentido literário, como no título *Der Trunkene im Frühling* [*O bêbado na Primavera*], que se denominava originalmente *Der Trinker im Frühling* [*O bebedor na Primavera*]). Mas noutras circunstâncias acrescentou mesmo vários versos de sua autoria, intercalando-os nos textos de Bethge, como no caso de *Der Abschied* (*A despedida*), o último andamento²⁴⁷. Lembre-se, a propósito, que os primeiríssimos *lieder* que Mahler compôs (as *Três canções*, de 1880, cf. cap. I.2.1) foram escritos, justamente, sobre textos originais da sua própria autoria, e que mesmo após o seu encontro com a coletânea *Des Knaben Wunderhorn*, fonte primordial de inspiração literária no início da sua carreira, de que musicou mesmo inúmeros textos, continuou a produzir a sua própria poesia, que utilizou, por exemplo, em *Lieder eines fahrenden Gesellen* e *Das klagende Lied*.

²⁴⁴ «[...] is made up of songs in a six-movement layout that is symphonically conceived».

²⁴⁵ «When it was clear to him that this was again a sort of symphony, the work quickly took form and was finished sooner than he believed it would be».

²⁴⁶ Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Tang_poetry (acesso em linha a 11/Dezembro/2013).

²⁴⁷ Para uma panorâmica compreensiva das alterações/adições de Mahler aos textos de Bethge, refere-se o leitor para Hefling, 2000, pp.120-131.

Para *A Canção da Terra*, o compositor utilizou poemas que são originalmente da autoria de Li Bai (701-762), nos primeiro, terceiro, quarto e quinto andamentos, Qian Qi (710-782) para o segundo, e Meng Haoran (689 ou 691-740) e Wang Wei (699-759) no sexto e último. O texto do primeiro andamento ***Das Trinklied vom Jammer der Erde*** (*Canção de Beber da Tristeza da Terra*) contrapõe algo cruamente a miséria da vida e morte humana, com a alegria efémera de beber vinho. No segundo, ***Der Einsame im Herbst*** (*O Solitário no Outono*), compara-se metaforicamente o Outono que caminha para o Inverno com a solidão decorrente da perda do amor. Já ***Von der Jugend*** (*Da juventude*), terceiro e mais breve dos seis andamentos, não é mais do que um intermezzo, numa alegoria de um lago que parece de porcelana. ***Von der Schönheit*** (*Da Beleza*) apresenta-nos o contraponto entre uma serena cena campestre polvilhada de beleza (natural e feminina), e o intenso desejo carnal entre uma rapariga e um rapaz. ***Der Trunkene im Frühling*** (*O Bêbado na Primavera*), o último de uma trilogia interna de andamentos breves (IIIº, IVº e Vº), compara a vida a um sonho tormentoso, que a bebida ajuda a esquecer. Finalmente ***Der Abschied*** (*A Despedida*), o mais longo de todos os andamentos, combina, como já se referiu, dois poemas, e o ambiente geral é de resignação perante a “despedida” final – a morte. Os dois poemas são, simbolicamente, separados por uma longa marcha fúnebre puramente instrumental, e apesar dos textos diferentes Mahler faz-lhes corresponder sensivelmente o mesmo material temático-musical.

É pouco ortodoxa, e até algo desequilibrada na proporcionalidade relativa, a estrutura formal d’ *A Canção da Terra*, cujos seis andamentos concluem com um longuíssimo *Adagio* (*Der Abschied*), que por si só dura praticamente metade da obra. Esta disposição deriva, no entanto, da adaptação de sete poemas de origem chinesa (séc. VIII) retirados da coletânea de Bethge, sendo um para cada qual dos primeiros cinco andamentos, e dois poemas conjugados para o extenso sexto e último. Mahler já havia experimentado formas sinfónicas inusuais em obras anteriores, nomeadamente na vasta Sinfonia nº3, que é também estruturada em seis andamentos, mas significativamente mais longa²⁴⁸. Parece mesmo existir uma certa simetria estrutural entre a *Terceira* e *Das Lied von der Erde*, pois naquela é o primeiro andamento (*Kräftig. Entschieden*) que domina a estrutura, ocupando cerca de um terço da obra, ao passo que nesta é o seu andamento final (*Der Abschied*) que se impõe como epicentro da peça. Outra característica em comum é a ligação de ambas aos temas da natureza e condição humana, proveniente do conteúdo filosófico dos textos em *Das Lied von der Erde*, e como ideia conceptual global na *Terceira* (cf. cap. I.3.3).

La Grange²⁴⁹ sugere que «a primeira canção [de *Das Lied von der Erde*] pode, em muitos aspetos, ser comparada a um *Allegro* sinfónico, enquanto o carácter e dimensão da segunda são de um verdadeiro *Andante* sinfónico»²⁵⁰, formando as canções III, IV e V um pequeno tríptico

²⁴⁸ A Sinfonia nº3 é, de resto, a mais extensa obra escrita por Mahler.

²⁴⁹ Originalmente in <http://andante.com/profiles/Mahler/daslied.cfm> [website descontinuado]; acesso em linha via <http://web.archive.org/web/20090224081125/http://andante.com/profiles/Mahler/daslied.cfm>, a 11 de Dezembro de 2013.

²⁵⁰ «The first song can, in many respects, be likened to a symphonic Allegro, while the character and dimensions of the second are that of a true symphonic Andante».

intercalar de *intermezzi*²⁵¹, e a sexta e longa canção final um substantivo *Finale*, remanescente do também amplo *Langsam. Ruhevoll. Empfunden* com que conclui a Sinfonia nº3.

Esquemáticamente pode-se extrapolar da proposta de La Grange uma forma quadripartida, próxima dum formato sinfónico tradicional em quatro andamentos, assim estruturada:

- **I – *Das Trinklied vom Jammer der Erde***
allegro-sonata
- **II – *Der Einsame im Herbst***
andamento lento
- **III a) – *Von der Jugend***
intermezzo
b) – *Von der Schönheit*
intermezzo
c) – *Der Trunkene im Frühling*
intermezzo
- **IV – *Der Abschied***
finale

Já Hefling (2000, pp.80-81) propõe antes uma estruturação global da obra em duas massivas secções (*Abtheilungen*), a que os cinco primeiros andamentos correspondem à Parte **I**, e o extenso sexto à Parte **II**. Esta perspectiva de organização formal para *Das Lied von der Erde* acompanha, grosso modo, as durações relativas das duas grandes secções propostas, já que os primeiros cinco andamentos combinados duram aproximadamente 35 minutos, e o solitário *Finale* cerca de meia hora²⁵².

O plano tonal d' *A Canção da Terra* corresponde, como se tornara recorrente em Mahler principalmente a partir da Sinfonia nº5, ao princípio da tonalidade progressiva, ainda que, numa observação minuciosa, aqui se possa divisar uma preferência por tons próximos ou vizinhos de lá (Maior e menor). O plano tonal global da obra é:

I – lá m / II – ré m / III – si♭ M / IV – sol M / V – lá M / VI – dó m→M

Da organização tonal interna de cada andamento, o primeiro merece menção especial, pois, sendo extremamente flutuante nos seus centros tonais, é-o por contraposição a uma estrutura formal muito rígida, com base numa forma-sonata cruzada com forma estrófica [canção], e que a cada refrão (referente ao verso «*Dunkel ist das Leben, ist der Tod*»²⁵³) faz corresponder a mesma frase musical, mas de cada vez meio-tom acima: primeira em sol m, segunda em lá♭ m e finalmente a terceira em lá m (tom principal). Hefling (2000, p.84) lembra que este é um artifício

²⁵¹ Kennedy (1990, p.160) chama-lhes «miniaturas curtas e de conceção simples» [«short, simply designed miniatures»], Verstraete (1993, p.8) «breves e delicadas peças de carácter» [«brief and delicate character pieces»], enquanto Hefling (2000, p.81) as classifica como *vignettes*.

²⁵² As durações parcelares aproximadas são as seguintes: **I** = 9'; **II** = 10'; **III** = 4'; **IV** = 7'; **V** = 5'; **VI** = 30'.

²⁵³ «Negra é a vida, é a morte».

de «tonalidade “expressiva”»²⁵⁴ tipicamente wagneriano, usado por Mahler com frequência. Os segundo e terceiro andamentos são mais estáveis tonalmente, ao passo que os quarto e quinto, pelo contrário, são mais variados. O derradeiro *Der Abschied*, apesar da sua longa extensão, é também muito estável tonalmente, circulando essencialmente à volta de dó m, com algumas breves incursões a tons vizinhos, para concluir no tom homónimo de dó M.

A inovação estilística operada por Mahler em *Das Lied von der Erde* veio a inspirar e influenciar diversos compositores e obras posteriores, desde o seu contemporâneo Zemlinsky (com a *Sinfonia Lírica* [*Lyrische Symphonie*], op.18, para soprano e barítono solistas com orquestra – 1922-23), a Britten (*Sinfonia de Primavera* [*Spring Symphony*], op.44, para soprano, contralto e tenor solistas, coro misto, coro infantil e orquestra – 1948-49), ou ainda Shostakovich (*Sinfonia nº14*, op.135, para soprano e baixo solistas, com orquestra de cordas e percussão – 1969). Mesmo estéticas e compositores tão afastados de Mahler como Stravinsky e o neoclassicismo dos anos 1920's a 1940's poderão ter bebido na transparência de orquestração d' *A Canção da Terra*; basta lembrar o início de *Der Einsame im Herbst*, segundo *lieder* da obra mahleriana, com a sua obsessiva e ondulante linha de primeiros-violinos que acompanham um oboé solitário, e compará-lo com o início do também segundo andamento (*Serenata*) do bailado *Pulcinella* de Stravinsky, onde igualmente um oboé solo toca uma expressiva melopeia (original de Pergolesi), acompanhado exclusivamente por um translúcido contínuo de cordas e flautas.

As inovações de Mahler nesta sua fase final não se ficariam, todavia, por *Das Lied von der Erde*. Como veremos adiante, tanto a Sinfonia nº9 como a *Décima*, cada qual à sua maneira, trouxeram igualmente novidades à escrita orquestral da viragem para o séc. XX.

I.4.3: Nona Sinfonia: o canto de cisne que não foi

Durante décadas, o *Adagio* final (quarto andamento) da Sinfonia nº9, *Sehr langsam und noch zurückhaltend* (*Muito lento e mesmo retraído*), foi descrito como o adeus resignado de Gustav Mahler à vida. O facto de o seu principal motivo temático, de sentido descendente [Fig. 3], apresentado nas cordas logo ao c.3, ser remanescente do motivo principal do andamento inicial da Sonata nº26 para piano, op.81a, de Beethoven, conhecida como *Les Adieux* [Fig. 2], empresta uma certa aura mística, e quiçá mesmo poética, de despedida, à *Nona* de Mahler. Mais ainda, o facto de o andamento concluir em texturas extremamente esparsas e desoladas, num ppp / pppp quase inaudível, e com a indicação *ersterbend* (*extinguindo-se*), parece apontar, do ponto de vista mais psicológico, para uma espécie de “adeus” contemplativo. Porém, e como refere Morris (1996, p.30), «seria completamente errado ver a Sinfonia nº9 como o canto de cisne de Mahler»²⁵⁵, já que a subsequente *Décima* demonstra que as capacidades criativas do compositor não estavam esgotadas. De facto, e se tal como em relação à *Sexta* (cf. acima, p.64), também da

²⁵⁴ «[Wagnerian] “expressive” tonality».

²⁵⁵ «For it would be quite wrong to see the ninth symphony as Mahler's swan song».

Nona opinou Brown (2003, p.659) que pertence mais ao futuro que ao passado, Morris (op. cit., idem) acrescenta que nesta última «as texturas polifônicas tornam-se mais complexas e retorcidas, as harmonias por vezes mais dissonantes»²⁵⁶ – em suma «anunciando desenvolvimentos posteriores do séc. XX»²⁵⁷ (idem, ibidem).



Fig. 2
Beethoven: Sonata n.º 26, op. 81a, *Les Adieux*,
cc.1-2 e 7-8.



Fig. 3
Mahler: Sinfonia n.º 9, IV.º andamento [*Sehr langsam*
und noch zurückhaltend], c.3.

A estrutura formal da Sinfonia n.º 9 é, aparentemente, tradicional em quatro andamentos, se bem que com a sua ordenação totalmente subvertida. Reminiscente do desenho formal da Sinfonia n.º 6, op. 74, *Patética*, de Tchaikovsky²⁵⁸, também a *Nona* do austríaco empurra o andamento lento para último lugar, e agrupa os andamentos rápidos intermedicamente (um *Ländler* e um *Rondo-Burleske*), quase em jeito de *intermezzi*, com um substancial andamento de abertura de contornos formais allegro-sonata (estrito no caso de Tchaikovsky, muito mais livre,

²⁵⁶ «[...] the polyphonic textures become more complex and convoluted, the harmonies at times more dissonant [...]».

²⁵⁷ «[...] heralding later 20th-century developments».

²⁵⁸ Segundo Kennedy (1990, p.169), Deryck Cooke terá mesmo sugerido que Mahler modelou a estrutura da sua Sinfonia n.º 9 na *Patética* de Tchaikovsky, apesar de este não ser um compositor especialmente apreciado por Mahler.

quase episódico, na obra de Mahler). Estruturas sinfónicas padrão em quatro andamentos já haviam sido experimentadas por Mahler anteriormente, nomeadamente nas Sinfonias nºs 1 (versão revista), 4 e 6, todas elas com organizações formais externas mais conservadoras, que, no caso de Mahler, era uma sequência nestes moldes:

I – forma *Allegro-sonata*

II – *Scherzo*

III – andamento lento

IV – *Finale*

Esta é de facto a estrutura base das Sinfonias nºs 1 e 4, subsistindo no caso da *Sexta* dúvidas se Mahler efetivamente pretendia o *Scherzo* em segundo lugar ou antes como terceiro andamento, já que terá ele próprio experimentado ambas as possibilidades em concerto (cf. Brown, 2003, p.658). A *Nona*, por seu lado, quebra este conservadorismo, alterando radicalmente a ordem dos seus quatro andamentos.

Segundo La Grange²⁵⁹, o longo ***Andante comodo*** de abertura (com perto de meia-hora de duração) «adota, como tantos outros [andamentos] do compositor, o ritmo de uma marcha lenta que por vezes acelera, para novamente retornar ao seu inexorável passo inicial»²⁶⁰. De facto a agógica de *Andante* inicial dará lugar, mais adiante, e após um crescendo de intensidade dramática, ao *Allegro risoluto* “Mit Wut” (“Com raiva”), num dos principais clímax do andamento. Pontuado por um turbilhão contrapontístico que entrecruza simultaneamente vários temas e motivos distintos deste andamento, trabalhados entre madeiras, metais, violinos e baixos, a massa sonora criada neste *Allegro* é compacta e de grande veemência. Daqui em diante, e apesar de surgirem ainda mais uns quantos momentos intensos, até ao nível da dinâmica (virão ainda vários *ff*), o plano geral é de um longo desacelerando de tempo e emotividade, até à reexposição do tema inicial, retomando a tonalidade principal de ré maior, como de tradição, e reaparecendo de novo nos segundos-violinos, tal como no início. Até final haverá ainda tempo para um novo crescendo, mais curto, mas o andamento culminará numa longa e serena sonoridade de ré maior, que dura vários compassos, tal como já havia acontecido no final de *Das Lied von der Erde*. Aliás esta não é a única interseção estilística entre a *Nona* e *A Canção da Terra*: o longo tema em ré maior que os segundos-violinos apresentam logo ao c.6 deste *Andante comodo* inicia-se com uma inflexão descendente de 2ª M (fá#-mi) que é transposta quase textualmente do final de *Das Lied von der Erde*, onde o contralto solista canta, contra a palavra *Ewig*, precisamente um intervalo de 2ª M descendente [cf. Figs. 4 e 5].

²⁵⁹ in <http://www.andante.com/profiles/Mahler/symph9.cfm> (website descontinuado – acesso em linha, a 18/Agosto/2013 através de <http://web.archive.org/web/20090303071655/http://www.andante.com/profiles/Mahler/symph9.cfm>).

²⁶⁰ «[...] adopts, like so many others by the composer, the rhythm of a slow march that sometimes builds up speed, only to revert to its earlier inexorable tread».



Fig. 4

Primeiro tema (apresentado pelos 2^{os} violinos) do *Andante comodo* inicial da Sinfonia nº9 [cc.6-12], com célula motívica de 2ª M descendente em destaque.



Fig. 5

Das Lied von der Erde: última frase da solista vocal com que conclui o andamento final [Der Abschied], e célula motívica de 2ª M descendente em destaque. Esta aparece nada menos que sete vezes nos compassos finais de *Der Abschied*.

O lugar do tradicional *Scherzo* é aqui ocupado por um **Ländler** («*Im Tempo eines gemächlichen Ländler*» – «*Em tempo de Ländler vagaroso*»), uma dança camponesa austríaca que Mahler subverte com grande mestria. Ainda segundo La Grange (op. cit.), o compositor ponderou para este andamento um *Menuetto*, mas acabou por criar «o mais irónico e grotesco»²⁶¹ de todos os seus scherzos. Brown (2003, p.743) caracteriza a sua forma como um «mero [...] pot-pourri de danças sobretudo rústicas»²⁶², e a verdade é que se trata efetivamente de uma sucessão de três danças em tempos contrastantes. Logo a seguir ao referido *Ländler* inicial, como segunda dança, Mahler introduz uma valsa satirizada num tempo mais rápido, o que não deixa de ser um curioso paralelo também com a *Patética* de Tchaikovsky, cujo segundo andamento é precisamente uma desajeitada valsa em tempo irregular de $\frac{5}{8}$. A terceira dança será de novo um *Ländler*, mas ainda mais lento que o primeiro. Durante a maior parte do andamento Mahler diverte-se manipulando estas três secções temáticas, ora confrontando-as, ora justapondo-as, num todo de grande variedade estilística.

O terceiro andamento, **Rondo-Burleske**, é um compêndio do mais intrincado contraponto que Mahler escreveu. Para o seu terceiro andamento Tchaikovsky concebera uma grandiosa marcha sinfónica, mas Mahler optou por pôr à prova toda a sua perícia técnica, criando uma peça de virtuosismo orquestral cujo «controle dos seus aspetos contrapontísticos é particularmente notável»²⁶³ (Brown, 2003, p.746). O mesmo Brown (idem, ibidem) identifica neste andamento relações temáticas com obras anteriores do próprio Mahler, mormente o segundo andamento da Sinfonia nº5, e o *Finale* da Sinfonia nº1. Escrito num «quase permanente fugato»²⁶⁴ (La Grange, op. cit.), aqui todos os grupos instrumentais da orquestra terão oportunidade de brilhar,

²⁶¹ «[...] the most ironic and grotesque».

²⁶² «[Here Mahler is merely offering] a potpourri of mostly rustic dances».

²⁶³ «[Mahler's] control of its contrapuntal aspects is particularly notable».

²⁶⁴ «[...] quasi-permanent fugato».

nos inúmeros solos que caracterizam esta forma-rondó em sete partes (cf. também Brown, op. cit., idem).

Para concluir a *Nona*, Mahler escreveu, como já referido, um longo **Adagio**, à semelhança de Tchaikovsky. Para além da forte ligação motívica com a sonata *Les Adieux* de Beethoven mencionada anteriormente, o primeiro compasso deste *Adagio* final introduz ainda aquele que será o mais paradigmático motivo temático de todo este último andamento, um *grupetto* de quatro notas [Fig. 6], e que é recuperado do tema introduzido pelo trompete na secção mais lenta do anterior *Rondo-Burleske* [Fig. 7], transformando-se agora, com superior mestria, numa introspectiva elegia. Este motivo torna-se quase omnipresente, e só na primeira frase aparece, quer articulado em colcheias, semicolcheias, ou mesmo fusas, nos compassos 1, 4, 5, 6, 8, 9 e 10, servindo, outrossim, até final do andamento, de principal artifício motívico do contraponto que se vai desenvolvendo entre as diversas vozes da trama dramático-musical. Um segundo tema é introduzido pelo fagote ao c.11, sendo recuperado mais adiante (c.28) por contrafagote e violoncelos (mais tarde também contrabaixos), e subsequentemente, em quatro grandes secções, Mahler desenvolverá e confrontará ambos estes temas até que «no final, apenas o grupetto se mantém, tornando-se cada vez mais lento e hesitante, como que de algum modo idealizado»²⁶⁵ (La Grange, op. cit.). Precisamente muito perto do final deste último andamento, e imediatamente antes do desvanecer último do som, Kennedy (1990, p.170) deteta uma auto citação de Mahler, especificamente o verso «[...] *der Tag ist schön, auf jenen Höh'n*» ([...] *o dia está lindo, além nas colinas*), dos *Kindertotenlieder* (*Canções para as crianças mortas*), de 1901-04, conferindo ao momento uma certa aura de introspeção.



Fig. 6
Mahler: Sinfonia nº9, IVº andamento [*Sehr langsam und noch zurückhaltend*], cc.1-2.

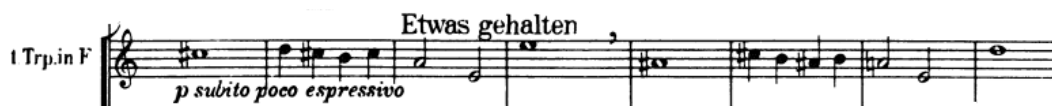


Fig. 7
Mahler: Sinfonia nº9, IIIº andamento [*Rondo-Burleske*], cc.352-359.

²⁶⁵ «By the end, only the grupetto remains, growing ever slower and ever more hesitant, as if somehow idealised».

A estrutura tonal da *Nona* é igualmente muito irregular, pois, partindo de um estável ré M no *Andante comodo* inicial (que vai alternando sucessivamente com a tonalidade homónima, ré m, nas principais secções contrastantes), passa por dó M no *Ländler*, deriva para o relativo menor deste, lá m, no *Rondo-Burleske*, e, finalmente, inflete a ré♯ M no *Adagio* final, meio-tom abaixo da tonalidade principal do primeiro andamento. É por isso também representativa do conceito de tonalidade progressiva tão caro a Mahler, e característico de muitas das suas obras sinfónicas, principalmente a partir da Sinfonia nº4.

A Sinfonia nº9 foi a derradeira obra completa concretizada na totalidade pela mão de Mahler (composição e orquestração). Após a *Nona*, e apesar de o compositor ter trabalhado intensamente na sua Sinfonia nº10 durante o Verão de 1910, haveria de conseguir orquestrar apenas o seu primeiro andamento (de novo um longo *Adagio*), bem como porções dos segundo e terceiro (*Scherzo I* e *Purgatorio*). Teve porém tempo de esboçar quase todo o conteúdo musical da *Décima*, quer harmónica, quer melódica, bem como formalmente. Na realidade esta seria a sua undécima obra sinfónica, e as inovações estilísticas que a *Nona* encerra, veremos adiante, terão ainda avanços significativos na Sinfonia nº10.

I.4.4: *Décima Sinfonia*: o legado

Se na *Nona* havia Mahler desbravado novos terrenos estéticos, nomeadamente com o seu intrincado contraponto e ousada conceção tonal e formal, «na Sinfonia nº10 (1910) a exploração vai ainda mais longe, para regiões de extremo cromatismo que estão no limiar do colapso da harmonia tradicional»²⁶⁶ (Morris, 1996, p.30). Também as palavras de Kennedy (1990, p.176), referindo-se ao primeiro andamento [*Adagio*] desta derradeira sinfonia, mas que podem muito bem aplicar-se a toda a obra, são reveladoras: «toda a música europeia dos anos 1920's parece agitar-se dentro do [seu] ventre [...] gritando para nascer»²⁶⁷. E aponta *Wozzeck* e *Lulu*, obras-primas de Alban Berg, como herdeiras diretas da *Décima*, assim destacando a posição de charneira que esta sinfonia ocupa, não só na obra do seu compositor (aqui ter-se-á Mahler mais aproximado do modernismo vindouro), mas porventura mesmo na própria evolução da linguagem musical de todo o primeiro quartel do séc. XX.

Por outro lado, enquanto *Das Lied von der Erde* corresponde ao zénite de integração do vocal e do instrumental em Mahler, os dois mundos sonoros que o apaixonaram durante toda a vida e que marcaram quase toda a sua obra, na Sinfonia nº10 o compositor destila a linguagem musical ao ponto de dispensar a voz de todo, mas impregnando a génese do material motivo-temático de características típicas da forma *lied* e da música vocal. Aqui, e recuperando as palavras do próprio relativamente à *Sétima* mas que se adaptam na perfeição à *Décima*, ao invés de

²⁶⁶ «In the Symphony No. 10 (1910) the exploration goes still further, into regions of extreme chromaticism that stand on the very threshold of the collapse of traditional harmony».

²⁶⁷ «All the European music of the 1920s seems stirring in [it's] womb [...] crying to be born».

acrescentar vozes, «todos os instrumentos cantam»²⁶⁸ (*apud* Kennedy, 1990, p.145). E não será casual a inclusão de um andamento (o terceiro, *Purgatorio*) que mais não é do que um *lied* em essência, mas puramente instrumental, cuja posição central na estrutura da obra revela bem da importância que tinha para Mahler a canção, ou antes, a palavra, fosse ela assumida ou apenas sugestionada, como neste caso específico.

Também a sintaxe musical da *Décima*, com a sua dicotomia entre tradição e modernidade, incorpora na perfeição o grande paradoxo do tonalismo na transição para a modernidade (grosso modo, séc. XIX *versus* séc. XX). Se tomarmos a longa e intrigante melodia das violas com que abre o *Adagio* inicial [Fig. 8], na sua configuração intervalar altamente irregular e virtualmente atonal ('atonal' aqui no sentido de 'sem centro tonal'), e a confrontarmos com a delicada e inspirada melodia que representa um dos principais temas do último andamento [Fig. 9], esta intrinsecamente tonal e em essência assaz conservadora, apercebemo-nos imediatamente das duas polaridades em que assenta a obra, e que na realidade representam mesmo os vetores principais do período criativo final de Mahler na sua globalidade.



Fig. 8
Início do primeiro andamento [*Adagio*] da Sinfonia nº10 (cc.1-15).



Fig. 9
Sinfonia nº10, V – *Finale*: cc. 44-52.

²⁶⁸ «[With me] [...] all the instruments sing».

Já a intrigante configuração simétrica em cinco andamentos da Sinfonia nº10 revela uma perfeição de equilíbrio formal que Mahler não havia ainda logrado atingir em qualquer das suas anteriores obras sinfónicas: dois longos *Adagios*²⁶⁹ delimitam dois substanciais *Scherzos*, separados estes, por sua vez, pelo curioso *Purgatorio*, o mais breve andamento puramente orquestral jamais escrito por Mahler²⁷⁰. Este funciona na *Décima* como eixo estrutural da obra, não só pela sua posição central, como mesmo pelas repercussões motivico-temáticas que tem nos andamentos subsequentes. Aliás, este *Purgatorio* é mais um dos usuais cruzamentos entre *lied* e música instrumental tão caros a Mahler²⁷¹, pois é remanescente de *Das irdische Leben* («A vida terrena»), o último dos cinco *lieder* que constituem o primeiro volume da coletânea *Lieder aus 'Des Knaben Wunderhorn'*, publicada em 1899 (cf. cap.I.2.2, p.39), e que terá sido escrito entre finais de 1892 e o início de 1893. Várias outras canções desta coleção haviam já sido utilizadas em sinfonias anteriores, nomeadamente nas *Segunda*, *Terceira* e *Quarta*, mas no caso da *Décima* não há citação textual de qualquer elemento do referido *lied*. É antes a sua ambiência geral que é recriada, mormente no *continuum* em semicolcheias que caracteriza o acompanhamento [cf. adiante, Figs. 19 e 20], bem como pelo desenrolar do discurso musical, que recupera o espírito de *Des Knaben Wunderhorn*, numa clara analepse estética aos primórdios do seu próprio sinfonismo²⁷².

«Mahler foi de facto um grande inovador, particularmente no que respeita à estrutura formal»²⁷³ (Coburn, 2002, p.83), e a original configuração externa da *Décima*, assente numa perfeita simetria, encerra outras novidades dignas de menção, como sejam a utilização, pela primeira vez, de dois *scherzos* numa mesma sinfonia, ou a importância estrutural dada ao mais curto dos andamentos, o *Purgatorio*, tornando-o, de resto, no centro nevrálgico da obra²⁷⁴. Mas a originalidade estrutural da *Décima* tem, na realidade, um precursor muito próximo no desenho formal igualmente simétrico da Sinfonia nº7, também esta estruturada em cinco andamentos, com dois mais extensos a delimitar o início e o fim da obra (um *Allegro-sonata* com introdução lenta, e um vasto *Rondo-Finale*²⁷⁵, respetivamente), que circunscrevem dois *Nachtmusiken* (“serenatas noturnas”) como segundo e quarto, e, em posição central, um elaborado *Scherzo*,

²⁶⁹ O último andamento é na realidade uma estrutura ternária *Adagio-Allegro-Adagio*, com uma secção rápida intermédia de duração não negligenciável. No entanto, e como refere Brown (2003, p.378), este *Allegro* «é enquadrado por duas secções amplas e deliberadas que criam a impressão de um andamento lento» [«[...] is framed by two large deliberate sections which create the impression of a slow movement»].

²⁷⁰ A perfeição da simetria, ainda que provavelmente não propositada, chega mesmo à duração dos andamentos, com os primeiro e último a durarem (consoante as interpretações) aproximadamente 22-25 minutos, os segundo e quarto cerca de 11-12, e ficando-se o *Purgatorio* por uns escassos 4 minutos.

²⁷¹ Brown (2005, p.727) nota que «canções, com e sem palavras, integraram muitas das suas sinfonias» [«for songs with and without words were part of many of his symphonies»].

²⁷² Recorde-se, a este propósito, que todas as quatro primeiras sinfonias de Mahler, correspondentes ao seu primeiro período criativo, são fortemente influenciadas pelo universo *Wunderhorn* (cf. cap. I.3.3).

²⁷³ «Mahler was indeed a great innovator, particularly concerning formal structure».

²⁷⁴ Uma opção diametralmente oposta à de outras obras em que usou andamentos curtos e de carácter miniatural, nomeadamente nas Sinfonias nºs 2, 3 e em *Das Lied von der Erde*. Em todos estes casos tais miniaturas assumiram sempre uma função mais secundária na estrutura global da obra, contrabalançando outros andamentos mais densos e de maior fôlego.

²⁷⁵ Este *Rondo-Finale* da *Sétima*, remanescente, inclusive, do igualmente *Rondo-Finale* da Sinfonia nº5.

que, no entanto, é, tal como na Sinfonia nº10, o mais curto dos andamentos da *Sétima* (aproximadamente 10 minutos)²⁷⁶.

Segundo Morris (1996, p.30) «a experiência da décima sinfonia coloca imediatamente em contexto a nona como obra central de uma trilogia, cuja tendência global só se torna evidente através da última obra do tríptico»²⁷⁷. Kennedy (1990, pp.175-6) argumenta mesmo que o desenho «simétrico» da *Décima* torna-a numa obra «mais equilibrada e mais cuidadosamente composta»²⁷⁸ que as suas antecessoras, designadamente a *Nona*. Não deixa igualmente de ser um curioso e irónico capricho do destino, que precisamente na mesma altura em que concebia esta *Décima*, porventura a sua mais arrojada obra em termos de linguagem e da abordagem tonal, estivesse Mahler igualmente empenhado na estreia absoluta da sua grandiosa Sinfonia nº8, «a menos moderna das suas sinfonias»²⁷⁹ (Brown, 2003, p.727). De facto, como já aqui foi referido (cf. cap. I.3.5, p.66), a Sinfonia nº8 parece ser «um passo atrás» depois das ousadias da *Sétima*. Não obstante, a *Oitava* acabou mesmo por se tornar o maior sucesso da vida de Mahler, e essa abordagem mais conservadora pode muito bem ter contribuído para tal, uma sorte que talvez não estivesse reservada à *Décima*, tivesse o compositor vivido para a estrear.

É surpreendente que a longa e enigmática melodia das violas com que a abre o *Adagio* inicial da Sinfonia nº10 tenha sido, na realidade, uma adição *a posteriori* (cf. Matthews, 2000, p.4)²⁸⁰. De facto, a importância estrutural deste tema não só no primeiro andamento, como, quase uma hora depois, ao ser recuperado no auge do último andamento (*Finale* – cc.284-298) com exuberância e numa consistente dinâmica *f* (em absoluto contraste com o intimismo do *pp* original no *Adagio*), torna-o um dos mais icónicos elementos da sinfonia. Também a sua conceção atonal, por contraste com a maioria dos temas subsequentes da obra, bem enraizados num tonalismo de índole romântica, marca indelevelmente o momento único no sinfonismo mahleriano que é esta entrada da *Décima*. Kennedy (1990, p.176) encontra neste momento de solo de violas «fôlego bruckneriano»²⁸¹, e Lebrecht (2010, p.205) considera que evoca o «lamento do pastor»²⁸² em *Tristão e Isolda* de Wagner. Mas o que é inegável aqui é que Mahler abre a porta à vindoura fase atonal schoenbergiana que precederá o dodecafonismo propriamente dito. Este tema atonal será recuperado ainda duas outras vezes no decorrer do primeiro andamento, sempre nas violas e sempre variado, sendo que a cada nova aparição ele é também progressivamente encurtado – a versão inicial tem quinze compassos [cc.1-15], a segunda aparição nove [cc.40-48], e a terceira e última apenas sete [cc.105-111]. Coburn (2002, pp.124-

²⁷⁶ As durações dos outros andamentos ronda os 20 minutos para os primeiro e último, e 15 para os segundo e quarto.

²⁷⁷ «The experience of the tenth symphony immediately places the ninth in its proper context as the central work in a trilogy, whose overall trend only becomes apparent through the last work of the triptych»

²⁷⁸ «The Tenth Symphony [...] is better balanced and more thoroughly composed. The design is symmetrical [...]».

²⁷⁹ «[...] the least modern of his symphonies».

²⁸⁰ Este facto é também corroborado por Coburn (2002) e Bouwman (*in* Barham, 2005).

²⁸¹ «Brucknerian breadth».

²⁸² «[...] shepherd's plaint [...]».

5) deteta dois outros momentos neste *Adagio* que evidenciam a influência indireta desse tema inicial, designadamente nos cc.184-193 e 246-252.

O primeiro tema principal segue-se à melodia atonal sem interrupção nem preparação. Será variado, invertido e justaposto das mais diversas formas no decorrer do andamento [Figs. 10, 11, 12 e 13]. Mais tarde influenciará ainda o trio do segundo andamento, *Scherzo I*.



Fig. 10

I – *Adagio*, cc.16-18 (1º tema, versão original).



Fig. 11

I – *Adagio*, cc.69-70 (1º tema, inversão).



Fig. 12

I – *Adagio*, cc.178-179 (1º tema, variado).

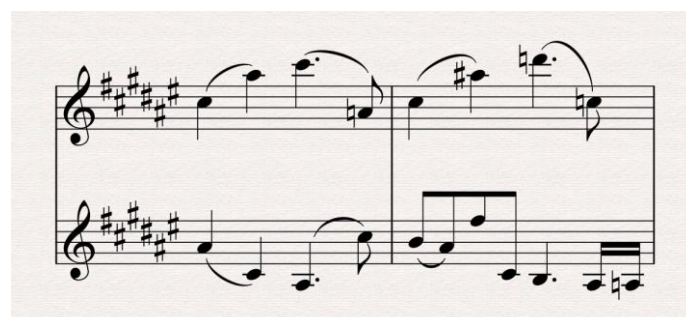


Fig. 13

I – *Adagio*, cc.141-142 (duas variações do 1º tema combinadas).

Já o segundo tema principal [Fig. 14] é contrastante não só no carácter como mesmo no modo, agora menor por oposição ao primeiro tema em maior. Muito mais inquieto no seu arrojo discursivo (em contraste com a placidez do primeiro tema), esta segunda secção temática alternará constantemente com a primeira ao longo de todo o andamento, num jogo de contrastes meticulosamente construído na grande tela sinfónica que distingue o estilo mahleriano.



Fig. 14
I – *Adagio*, cc. 31-34 (2º tema).

Do ponto de vista extrínseco, pode mesmo traçar-se uma ligação entre a cabeça deste segundo tema e o motivo de 2ª M descendente que havia caracterizado o final de *Das Lied von der Erde* o início da Sinfonia nº9 (vide acima, p.79), mas aqui reformulado como 2ª m descendente por forma a encaixar no modo menor que distingue esta secção temática do *Adagio* [cf. Fig. 15].

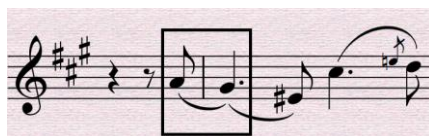


Fig. 15
Início do segundo tema [c. 32] do *Adagio* inicial da Sinfonia nº10,
com célula motívica de 2ª m descendente em destaque.

O massivo clímax deste *Adagio* é marcado por um dissonante e veemente acorde de nove sons, construído a partir da acumulação de 3ªs sobrepostas preenchendo todo o espectro orquestral, do extremo grave ao extremo agudo [Figs. 16 e 17]. Lebrecht (2010, p.203) compara-o à famosa pintura de Edvard Munch *O Grito*, e de facto a agonia patente no quadro do pintor norueguês parece espelhar na perfeição o momento de intensidade dramática que Mahler cria neste ponto, que ademais será recuperado, qual fechar de círculo, no coração do quinto e último andamento, precisamente antes do reaparecimento também da melodia atonal das violas.

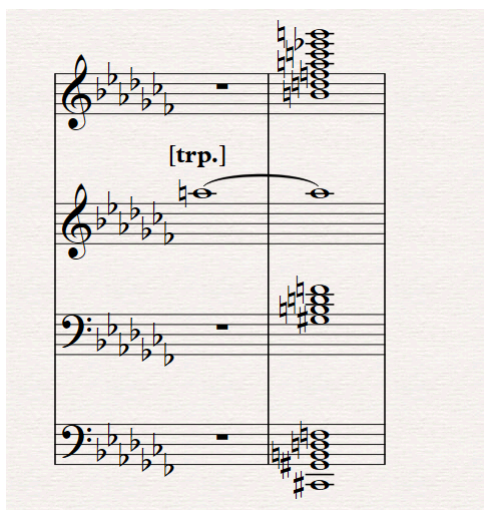


Fig. 16

I – *Adagio*, cc.207-208: transcrição da massa orquestral.

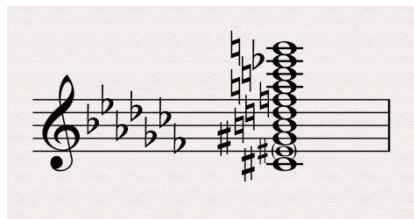


Fig. 17

I – *Adagio*, c.208: redução do acorde de nove sons ao mesmo registo.
(note-se a duplicação mi^\sharp - $fá^\sharp$, decorrente da sobreposição de 3^{as} sucessivas)

Mas, no final, é a placidez do primeiro tema que se sobreporá aos demais, e o andamento conclui num ambiente de serenidade sem qualquer sombra da angústia que ainda há pouco pontuara o clímax. Se o *Adagio* final da Sinfonia nº9 havia-se desvanecido num certo estado de triste resignação, este *Adagio* inicial da Sinfonia nº10 transmite antes um sentimento de pacífica contemplação.

O segundo andamento, ***Scherzo I***, na sua constante alternância métrica, antecipa, em certa medida, a grande revolução rítmica que Stravinsky viria a operar poucos anos mais tarde, nomeadamente com *A Sagração da Primavera* (1913). De facto, em Stravinsky a emancipação do ritmo advém da busca da liberdade primitivista presente originalmente em muita da música folclórica russa e lituana que utilizou, adaptando-a cruamente à música de tradição ocidental; pelo contrário neste *Scherzo I* da Sinfonia nº10, Mahler liberta-se das amarras da estrita regularidade métrica das danças camponesas austríacas, sofisticando-a através de técnicas mais eruditas. O austríaco já havia experimentado algo parecido no trio do *Scherzo* da sua Sinfonia nº6. Caracterizado como *altväterisch* (*em estilo antigo*), aí Mahler permite-se alguma diversão com a alternância métrica, variando com graciosidade compassos de 2, 3, 4 e 6 tempos ($\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{4}$). Mas na *Décima*, em cujo caso são antes as secções de 'scherzo' que apresentam essa inconstância métrica, Mahler consegue uma diversidade e vivacidade rítmicas completamente inovadoras, nunca antes por si alcançada em sinfonias precedentes. Aqui quase não acontecem dois compassos consecutivos com a mesma duração, e a multiplicidade de indicações métricas atinge o auge logo na secção inicial do andamento, ainda antes da chegada do primeiro 'trio', onde podemos encontrar métricas como $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{2}$ e mesmo $\frac{1}{2}$.

O tema do *Trio* neste segundo andamento (que é, como já se referiu, um *Ländler*) deriva claramente do 1º tema principal do *Adagio* anterior [Fig. 18]. São precisamente os intervalos amplos em sentido ascendente, ora de 3ª, ora de 6ª ou mesmo 8ª, que os aproximam, e

outrossim os seus mais diversos sucedâneos – inversões, variações, justaposições, etc. – pontuam toda a génese melódica em ambos os casos. De resto, este será mesmo o motivo que triunfalmente servirá para concluir o *Scherzo I* (vide cc.510-515).



Fig. 18

Scherzo I, cc.166-170: tema do trio. Note-se os intervalos amplos que caracterizam a cabeça do tema, e que são recuperados do primeiro tema do *Adagio* [cf. Fig. 10, p.86].

O primeiro *scherzo* da *Décima* é sem dúvida a mais arrojada peça de música, ritmicamente falando, de todo o catálogo mahleriano. A fluidez do discurso musical, finalmente liberta do espartilho da métrica regular, atinge um brilhantismo invulgar neste andamento, mesmo considerando os mais elaborados *scherzos* saídos da pena de Mahler, como seja o caso do grandioso terceiro andamento da Sinfonia nº5 (cf. cap. I.3.4, p.62). Kennedy (1990, p.176) considera que o *Scherzo I* da Sinfonia nº10 «é mais bem-sucedido que o seu homólogo na Nona [i.e., segundo andamento: *Etwas täppisch und sehr derb*]»²⁸³, detetando-lhe uma graciosidade de génese em Haydn, aliada a uma exuberância «sem fantasmas»²⁸⁴. Este é o andamento da *Décima* com espírito mais positivo, e funciona como radical contraste ao *Adagio* de abertura, concluindo assim apoteoticamente a Iª Parte da sinfonia.

Para Coburn (2002, p.86), e apesar da sua brevidade, o *Purgatorio* é «a pedra angular metafórica da sinfonia [nº10]»²⁸⁵. Efetivamente, e até algo paradoxalmente dada a limitada variedade de elementos musicais aqui, as repercussões motivico-temáticas nos andamentos subsequentes são enormes. Como veremos adiante, vários momentos do *Scherzo II* e do *Finale* apontam inequivocamente para este *Purgatorio*, interligando estes três andamentos finais numa grande unidade coerente (i.e., a IIª Parte da sinfonia).

A agógica inicial deste terceiro andamento deriva, como já se referiu, de *Das irdische Leben*, *lied* da coletânea *Des Knaben Wunderhorn* [cf. Figs. 19 e 20]. Relembra ainda, longinquamente, o também terceiro andamento da Sinfonia nº3. De facto, em ambos os casos, o discurso musical está estreitamente ligado a *lieder* da coleção *Wunderhorn*, sendo que para a *Terceira* é a canção *Ablösung im Sommer* («Desapego de Verão») que é recuperada quase textualmente, apenas descartando a voz.

²⁸³ «[...] is more successful than its counterpart in the Ninth».

²⁸⁴ «No ghosts to lay there» (op. cit., idem).

²⁸⁵ «[...] the metaphorical keystone of the symphony [...]».



Fig. 19

Início do lied «*Das irdische Leben*» (redução da massa orquestral).

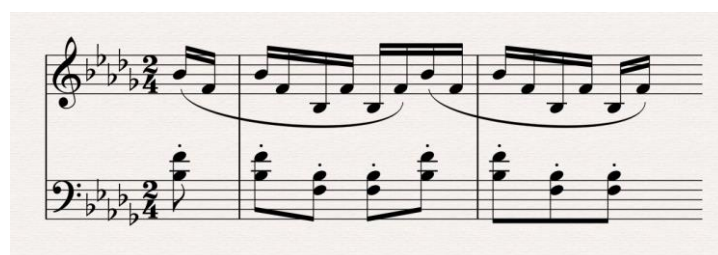


Fig. 20

Início do IIIº andamento [*Purgatorio*] da Sinfonia nº10 (redução da massa orquestral).

Alguns autores (Kennedy, Coburn, Filler) sugerem que o título *Purgatorio*, mais do que descrever um estado de espírito de Mahler (a *Décima* foi escrita em plena crise marital, com Alma a manter um caso amoroso extraconjugal com o arquiteto Walter Gropius), poderá antes ter sido tomado de empréstimo de um poema de Siegfried Lipiner (1856-1911), poeta e filósofo austríaco amigo do compositor. Seja qual for a real origem da intitulação que Mahler lhe atribuiu (ou mesmo se a pretendia manter, viesse ele a concluir a *Décima* em todos os seus parâmetros), a concentração do material neste breve andamento cria uma ansiedade e expectativa que serão profusamente desenvolvidas nos dois subsequentes, mas que apenas terá resolução no desfecho da sinfonia no seu todo.

O *Scherzo II*, contraparte no equilíbrio estrutural da *Décima* ao segundo andamento (*Scherzo I*), é mais angustiado no espírito e mais complexo na organização interna, quer formalmente, quer na definição dos vários planos temáticos. Kennedy (1990, p.177) encontra-lhe sonoridades stravinskianas, mormente nos seus compassos finais, mesmo antes da transição para o *Finale*. O proeminente uso da percussão neste ponto, pouco comum em Mahler, principalmente considerando a textura global do momento, deveras esparsa e crua, decorre de uma extrema

economia na utilização dos recursos instrumentais (cf. c.554 e ss.). A alusão de Kennedy ao compositor russo não deixa de ser curiosa também para a simetria estrutural da obra, já que, como vimos atrás, a principal inovação do *Scherzo I* foi precisamente o tratamento do ritmo à *la Stravinsky*, mais uma evidência de que na *Décima* Mahler apontava definitivamente ao futuro. Morris (1996, p.30) deteta ainda alusões aos andamentos precedentes, a *Das Lied von der Erde* e à Sinfonia nº9, bem como, algo surpreendentemente, à *Sinfonia do Novo Mundo* de Dvořák.

Para este segundo *scherzo* Mahler concebeu um andamento que, quer agogicamente, quer pela dialética intrínseca do discurso musical, muito se aproxima de *Das Trinklied vom Jammer der Erde*, andamento de abertura d' *A Canção da Terra*. Várias texturas de ambos os andamentos têm similitudes surpreendentes, tendo aliás *Das Trinklied vom Jammer der Erde* servido de base a diversos autores para as suas propostas de conclusão deste quarto andamento da Sinfonia nº10. E o nervoso contraponto no *Scherzo II* sugere ainda a influência do *Rondo-Burleske* da Sinfonia nº9, apesar de na *Décima* Mahler não ter ido tão longe na complexidade da sobreposição e justaposição de linhas melódicas diferentes. Ainda assim, e apesar da sua forma algo rebuscada, este não deixa de ser, em essência, mais um dos elaborados *scherzos* que o compositor incluiu em virtualmente todas as suas sinfonias, declarada ou subtilmente. Kennedy adjetiva-o de «diabólico» e «selvagem» (1990, p.177), e de facto o próprio Mahler inscreveu nas páginas do esboço dizeres como «o Diabo dança comigo»²⁸⁶. Mas é sem dúvida a força da sua música que surpreende, num acumular de tensão que, outrossim, conflui nessa enigmática coda onde a trama instrumental cada vez mais frágil causa estranheza, principalmente no violento golpe de tambor militar que decepa, implacável e subitamente, este segundo *scherzo*.

É pois uma pancada solitária de tambor que liga os dois últimos andamentos da *Décima*, e introduz a quinta e derradeira parte da sinfonia, o **Finale**. Esta sonoridade de percussão, perturbadora e lúgubre na sua onnipresença durante a parte inicial do andamento, terá sido recuperada por Mahler de um cortejo fúnebre a um bombeiro, que presenciara em Nova Iorque em 1908 (Kennedy, 1990, p.177). Alma (*apud* Brown, 2003, p.756) relata que este episódio impressionou profundamente Mahler, e quando este transportou para o *Finale* da Sinfonia nº10 a sonoridade lúgubre que experienciara da janela do seu quarto no 11º andar do Hotel Majestic junto ao Central Park, acrescentou-lhe uma críptica mensagem endereçada precisamente a Alma: «Só tu sabes o que significa»²⁸⁷.

O ambiente sinistro que pontua toda a secção de introdução (a designação do próprio Mahler é, precisamente, *Einleitung*) deriva, em primeira instância das sonoridades difusas criadas pela concentração da ação musical em instrumentos e registos do extremo grave e gravíssimo. De facto todo o discurso se desenrola numa angústia contida, que é sucessivamente tolhida pelo cruel e obsessivo martelar do tambor militar. São nada menos que seis pancadas em *ff*, cujo impacto no ouvinte é, no mínimo, perturbador, e que guilhotinam incessantemente o processo discursivo, o qual de cada vez tenta recomeçar, apenas para ser impedido novamente [cc.2-29]. O motivo ascendente por graus conjuntos que é introduzido no registo gravíssimo logo ao

²⁸⁶ «Der Teufel tanzt es mit mir» (rascunhos disponíveis em linha no sítio:

[http://imslorg/wiki/Symphony_No.10_\(Mahler,_Gustav\)](http://imslorg/wiki/Symphony_No.10_(Mahler,_Gustav)) – consulta a 11 de Dezembro de 2013).

²⁸⁷ «Du allein weisst es bedeutet» [cf. Coburn, 2002, p.294].

segundo compasso, deriva do tema principal do *Purgatorio* [cf. Figs. 21 e 22], e é uma das mais diretas influências estilísticas enraizada naquele breve terceiro andamento. Como adequadamente lembra Coburn (2002, p.13), «relações inter-andamentos são comuns e importantes na música de Mahler»²⁸⁸, mas neste *Finale* da Sinfonia nº10 essa interdependência parece ir mais longe do que o usual nas suas anteriores obras, incluindo referência a quase todos os andamentos anteriores, um pouco à imagem do que fez Beethoven também no último andamento da sua Sinfonia nº9, op.125, em ré menor (Coral).



Fig. 21

Motivo de abertura do *Finale*, no extremo gravíssimo [cc.2-3].



Fig. 22

Primeiro tema do *Purgatorio* [cc.7-10], com motivo ascendente, por graus conjuntos, em destaque.

Depois deste universo sonoro sombrio e pesados, dá-se lugar a um longo e singelo solo de flauta [Fig.23], que é, admissivelmente, um dos mais belos momentos da sinfonia (Mahler terá mesmo escrito um poema descrevendo este solo – cf. Bouwman, *in* Barham, 2005, p.469). Este aliviar de tensão é fulcral para o equilíbrio interno da extensa introdução, já que após este segmento temático intermédio de grande delicadeza (o tema da flauta será ainda retomado pelos violinos), o ambiente volta a saturar-se, com o retorno dos arrastados sons graves e das aterradoras pancadas de tambor.

O *Allegro* central que se segue é essencialmente de desenvolvimento de vários motivos apresentados na introdução, mas há ainda espaço para mais uma alusão ao *Purgatorio*, no tema primeiramente apresentado em c.98 e ss. deste *Finale* [Fig. 24], e que é modelado num tema da secção central [B] do terceiro andamento [Fig. 25]. É no ritmo pontuado [♩. ♩ *versus* ♩. ♩] e orientação essencialmente descendente, que se encontram as principais semelhanças entre os dois temas. De resto este tema será extensamente variado no quinto andamento, sendo uma das suas mais extravagantes enunciações aos cc.145-160, onde é apresentado num grandioso *tutti* orquestral. Esta a secção rápida intermédia do *Finale* é relativamente longa (191 compassos), mas é o retorno abrupto ao passo processional do início que marcará a sua secção final.

²⁸⁸ «Inter-movement relationships are common and important in Mahler's music [...]».

Na verdade são três citações textuais do primeiro andamento (*Adagio*), todas encadeadas, que cortam repentinamente o *Allegro*: uma alusão ao débil momento que antecede o grande clímax em lá^b menor do *Adagio* (cc.186-193), recuperada em **ff** aqui no *Finale* (cc.267-274); depois o dilacerante acorde dissonante de nove sons (cc.275-283 do *Finale*), entrecortado com motivos do anterior *Allegro* central; e finalmente uma veemente reexposição do tema atonal que abriu a sinfonia, no extremo oposto desta enorme estrutura sinfónica quinária.

O que se segue depois deste momento desesperante na sua excessividade sonora, é uma reconciliação com o ambiente sereno do solo de flauta da primeira parte, e quer este tema, quer um outro igualmente delicado, e apresentado inicialmente nas cordas logo a seguir à flauta [cc.45-57: cf. Fig. 9], irão alternar-se repetidamente até ao fim, nas mais diversas tonalidades e roupagens instrumentais, conduzindo o andamento (e a sinfonia no seu todo) a uma serena conclusão. Mas não sem antes soltar um último suspiro de amor por Alma no amplo *gliss.* de cc.394-395, que com as palavras «Por ti viver! Por ti morrer!»²⁸⁹, inscritas nas próprias pautas dos derradeiros compassos, conduz definitivamente a obra ao desvanecer final, em fá[#] M, fechando o círculo completo desta viagem musical de mais de uma hora.



Fig. 23

Finale: cc. 30-45 [solo de flauta].



Fig. 24

Finale [secção central *Allegro*]: cc.98-103.

²⁸⁹ «Für dich leben! Für dich sterben!».



Fig. 25

III – *Purgatorio*: cc. 84-88.

«[A Sinfonia nº10] estabelece indubitavelmente que Mahler entrava numa nova fase, em certos aspetos mais simples do que a complexa Nona Sinfonia, mas ainda mais profética do colapso do tonalismo, e, paradoxalmente, ainda mais insistente nos procedimentos clássico-românticos que sempre nutriu»²⁹⁰ (Kennedy, 1990, p.175). O facto de ter inicialmente planeado concluir a obra na tonalidade de si \flat M, vindo posteriormente a reescrever e ampliar toda a secção final em fá \sharp M, o tom principal da sinfonia, aponta precisamente para essa vontade de reconciliação entre tradição estrutural e renovação estética, que parece predicado desta *Décima*. Perfeitamente integrada no catálogo sinfónico mahleriano (são admiráveis as intersecções estilísticas com as outras obras da trilogia final, e mesmo com algumas anteriores), a Sinfonia nº10 corresponde ao apogeu criativo de Mahler nessa comunhão entre conservadorismo e modernismo. Kennedy sugere que a Sinfonia nº9 é «uma extensão de *Das Lied*, quase um comentário sinfónico sobre esta obra»²⁹¹ (op. cit., idem). E se ambas parecem sem dúvida pertencer ao mesmo universo místico decorrente dos poemas de origem chinesa que Mahler lera em 1908 (mesmo sendo uma essencialmente vocal e a outra puramente instrumental), a verdade é que o exotismo da sua mensagem criou-lhe um estado de espírito que, outrossim, se entendeu até à composição da *Décima*, onde são ainda discerníveis tais ondas de influência mística.

Podemos, pois, traçar uma longa linha estética condutora que une umbilicalmente estas três últimas obras, ainda que, individualmente, cada uma aponte saídas diferentes para o paradoxo romântico. Brown (2003, p.697) lembra que, depois do experimentalismo das sinfonias do período intermédio (n.ºs 5, 6 e 7), e do vocalismo da *Oitava*, «cada uma [destas últimas obras] se movimenta numa direção diferente»²⁹², e que em especial as Sinfonias n.ºs 9 e 10 representam, à sua maneira; «diferentes graus de modernidade»²⁹³.

Não temos forma de saber com certeza até que ponto Mahler viria a percorrer este caminho de modernidade. Beethoven, outro dos ídolos do austríaco, alternou nas suas sinfonias entre as inovadoras (ímpares) e as clássicas (pares). O próprio Mahler, depois do experimentalismo das Sinfonias n.ºs 5, 6 e 7, dá um passo atrás na *Oitava*, de volta a um certo conservadorismo estético

²⁹⁰ «[...] establishes beyond doubt that Mahler was entering a new phase, in some ways simpler than the complex Ninth Symphony, yet even more prophetic of the collapse of tonality and, paradoxically, even more insistent upon the Classical-Romantic procedures which had always nurtured him».

²⁹¹ «The Ninth Symphony is [...] an extension of *Das Lied*, almost a symphonic commentary upon it».

²⁹² «[...] each move in a different direction».

²⁹³ «[...] different degrees of modernity».

(talvez a isso se deva o triunfo imediato que teve junto do público – cf. acima, p.66). Mas é inquestionável que as suas três últimas criações encaram de frente o futuro.

II: SINFONIA Nº10 – OBRA EM ABERTO

O esforço que dispendemos em busca das condições
sob as quais a Décima de Mahler foi escrita
é justificado pela assunção [...] que a obra é digna de tal esforço.

*Klaus George Roy*²⁹⁴

II.1 – Génese e cronologia

No final da sua primeira temporada à frente da Orquestra Filarmónica de Nova Iorque, Mahler retorna à Europa para o seu habitual período de férias, após a intensa atividade concertística dos meses de Inverno. Como era já seu hábito há vários anos, aproveita este período para compor intensamente. Na Primavera de 1910 conclui a Sinfonia nº9, e imediatamente se lança na composição de uma nova sinfonia em fá# maior (Kennedy, 1990, p.167), de que, em menos de dois meses de trabalho (entre meados de Julho e início de Setembro), consegue esboçar não só a totalidade do material musical, como chega mesmo a orquestrar todo o seu primeiro andamento (um longo *Adagio*), os 30 compassos iniciais do *Purgatorio* (terceiro andamento), e delineia ainda um esqueleto orquestral para todo o segundo andamento (*Scherzo I*). Este é um facto notável, mesmo para um criador como Mahler que compunha compulsivamente nos seus períodos de descanso veraneante, pois no caso da Sinfonia nº10 estamos a falar de cerca de 1945 compassos de música (Cooke, 1989a, p. xiii), numa grande estrutura em cinco andamentos, e com uma duração perto dos 75 minutos. A infidelidade de Alma, que inicia nesta mesma altura um caso amoroso extraconjugal com o jovem arquiteto Walter Gropius e que Mahler descobre acidentalmente, ao invés de retrain o seu ímpeto criativo, parece, paradoxalmente, tê-lo estimulado, e essa dicotomia de sentimentos entre a inspiração e a traição aparece precisamente espelhada nos esboços da *Décima*, aqui e além crivados de interjeições desesperadas dirigidas precisamente a Alma, a sua musa inspiradora e ao mesmo tempo tormentoso amor.

A meados de Setembro de 1910 Mahler suspende o trabalho na nova obra para se dedicar, com enorme afínco, à estreia da sua Sinfonia nº8, em Munique, num grandioso evento musical que derivou num rotundo sucesso. Com a segunda temporada da Filarmónica de Nova Iorque a recomeçar em breve, a 1 de Novembro, seria de esperar que retomasse o trabalho na *Décima* entretanto, mas na realidade o compositor, infatigável perfeccionista, decide efetuar novas revisões nas Sinfonias nºs 2 e 4. Depois de regressar a Nova Iorque já não voltará a trabalhar na

²⁹⁴ «The effort we spend on searching out the conditions under which Mahler's Tenth was written is justified by the assumption [...] that the work is worthy of such effort», in *The Creative Process and Mahler's Tenth Symphony*, artigo publicado na revista *Chord and Discord*, Vol. 2, nº 8, 1958, p.29.

nova obra, pois adoece muito severamente em Fevereiro de 1911, acabando por se ver forçado a cancelar todo o resto da temporada. Regressa à Europa via Paris, onde ainda tenta um tratamento experimental para a sua infeção generalizada, mas retorna por fim a Viena, onde morrerá a 18 de Maio.

Um dos primeiros e infundados equívocos que começou então a circular foi o de que o próprio compositor teria dado indicação, em pleno leito de morte, para que os rascunhos da sinfonia inacabada fossem queimados quando falecesse. Esta posição foi veiculada por Richard Specht logo em 1913, na sua extensa biografia dedicada a Mahler, onde se pode ler textualmente «Mahler exigiu que [os rascunhos da *Décima*] fossem queimados após a sua morte» (1913, p.355)²⁹⁵. Mas felizmente tal mito não perdurou, e em 1924 a viúva, Alma, decide autorizar a publicação de um fac-símile com os esboços mahlerianos para uma derradeira sinfonia em fá# maior, que foram publicados pela *Paul Zsolnay Verlag*, num trabalho notável de reprodução dos manuscritos. Simultaneamente Alma aborda também Ernst Křenek (à altura seu genro²⁹⁶), para estudar a possibilidade de completar a *Décima*. Křenek conclui que apenas o longo *Adagio* inicial e o curto *Purgatorio* (terceiro andamento) estariam em condições de fielmente ser recuperados a partir do material deixado por Mahler, pois os demais rascunhos encontravam-se em estado demasiado primitivo e confuso para poderem ser decifrados. Esta foi assim a primeira tentativa de resgate da última obra de Mahler, que prontamente foi estreada em Viena (14/Outubro/1924), dirigida por Franz Schalk à frente da Orquestra Filarmónica da cidade. Alban Berg, Alexander Zemlinsky e o próprio Franz Schalk, todos terão contribuído com sugestões e correções para a versão de Křenek (cf. Kennedy, 1990, p.172), mas na verdade só em 1951 haveria finalmente de ser publicada, nos EUA, numa versão preparada por Otto Jokl (1891-1963), antigo aluno de Berg, e para a Associated Music Publishers (AMP), atualmente Schirmer (Bouwman, *in* Barham, 2005, p.459).

Esta versão reduzida da *Décima* despertou razoável curiosidade à época, e logo ainda em 1924, imediatamente a seguir à estreia, houve outras apresentações dirigidas por Zemlinsky (Praga) e Mengelberg (Amesterdão), esta última numa versão preparada pelo próprio com ajuda do seu assistente Dopfer (*vide Introdução*, p.10). Também Otto Klemperer terá apresentado apenas o *Adagio* em Berlim nesse mesmo ano de 1924 (cf. Bouwman, *op. cit.*, *idem*), e Mengelberg, supostamente, terá realizado nos anos subsequentes mais umas quantas apresentações da sua versão²⁹⁷. No entanto, em sentido inverso, vários puristas desaprovaram severamente estas movimentações, à cabeça dos quais Bruno Walter, que dirigira as estreias póstumas das outras duas obras deixadas inéditas por Mahler (*Das Lied von der Erde* e a Sinfonia nº9). E esta desaprovação estendia-se não só à criação da versão de concerto de Křenek, como mesmo à decisão de Alma de ter publicado um fac-símile com os rascunhos do compositor (cf. Cooke, 1989a, p. xiv).

Entretanto continuou a haver apresentações esporádicas da versão em dois andamentos nas décadas seguintes, nomeadamente por Dimitri Mitropoulos (1896-1960) com a Orquestra Filarmónica de Nova Iorque (anos 1950's), mas a subida ao poder do Terceiro Reich na Alemanha

²⁹⁵ «Mahler forderte, daß es nach seinem Tode verbrannt werde».

²⁹⁶ Křenek esteve de facto casado com Anna Mahler, a filha sobrevivente de Gustav e Alma, mas muito brevemente (menos de um ano) em 1924.

²⁹⁷ cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_(Mahler)) (acesso em linha a 13/Agosto/2013).

havia ditado a interdição total à música de compositores judeus, o que provocou um recrudescimento muito significativo na apresentação de obras de Mahler (e tantos outros) no espaço europeu. Não obstante, e segundo Jerry Bruck, «uma primeira tentativa de explorar o manuscrito [da Sinfonia nº10] de Mahler veio na forma de uma redução para piano a quatro mãos dos segundo, quarto e quinto andamentos, preparada por Friedrich Block nos anos 1930's e circulou privadamente»²⁹⁸. Estes foram precisamente os andamentos descartados na versão Křenek-Schalk-Berg-Zemlinsky, à altura considerados insuficientemente elaborados para poderem ser recuperados, e a iniciativa de Block marca definitivamente o ponto de viragem na possibilidade de resgatar a obra integralmente. Aliás, a versão em apenas dois andamentos começava a revelar-se insatisfatória, pois o *Purgatorio* acoplado ao *Adagio*, e portanto deslocado da sua posição natural como *pivot* estrutural da obra, parecia não fazer sentido. Talvez também por esse motivo já algumas das apresentações nessas primeiras décadas foram só do *Adagio*, como a de Klemperer já anteriormente referida e uma outra de Mitropoulos, também em Nova Iorque, em 1960²⁹⁹. Esta prática haveria de tornar-se mais comum a partir de 1964, após o aparecimento do volume XI das Obras Completas de Gustav Mahler, correspondente precisamente ao *Adagio* inicial, numa edição crítica preparada por Erwin Ratz para a Sociedade Internacional Gustav Mahler de Viena. O *Adagio* foi, de resto, o único andamento da *Décima* sancionado por Ratz e pela Sociedade, mas cuja versão aparece quando já três autores se haviam lançado na tarefa de reconstrução da sinfonia na sua totalidade: Clinton Carpenter, Joseph [Joe] Wheeler e Deryck Cooke.

Specht, que havia inicialmente propalado a ideia de que Mahler queria os rascunhos da *Décima* queimados, revê a sua posição em 1925, e reconhece que se havia enganado nessa suposição, defendendo agora, em sentido diametralmente oposto, que a obra deveria ser dada a conhecer ao mundo, assumindo algo dramaticamente mesmo ter sido «o primeiro a implorar à Sr.^a Mahler que trouxesse o manuscrito à luz outra vez»³⁰⁰. Specht vai mesmo mais longe, sugerindo que «algum músico de elevada estatura»³⁰¹ tentasse a conclusão da obra, abrindo assim a porta para o próximo passo lógico, criar uma versão de concerto da Sinfonia nº10.

Foi Jack Diether quem finalmente ousar tomar a iniciativa proposta por Specht, e possivelmente também influenciado por um artigo dedicado à *Décima* que o já referido Friedrich Block publicou na revista *Chord and Discord* em Dezembro de 1941 (Vol. 2, nº 3, pp. 43-45), Diether aborda sucessivamente Dmitri Shostakovich (1942), Arnold Schoenberg (1949), e até, crê-se, Benjamin Britten (data incerta)³⁰², sempre no sentido de completarem a *Décima*, o que todos recusaram. Mas entretanto Diether começa também a corresponder-se com Joe Wheeler, um funcionário

²⁹⁸ in notas ao CD com a gravação da versão Wheeler pela Orquestra Sinfónica Nacional da Rádio Polaca, dirigida por Robert Olson (texto original: «an early attempt to explore the manuscript came in the form of a four-hand piano reduction of the second, fourth and fifth movements, prepared by Friedrich Block in the mid-1930s and circulated privately»).

²⁹⁹ fonte: <http://nyphil.org/history/performance-history> (acesso em linha a 15/Novembro/2013).

³⁰⁰ «[I was] the first to implore Mrs. Mahler to bring the manuscript to light again» (*apud* Cooke, 1989a, p.15).

³⁰¹ «[...] some musician of high standing» (*apud* Kennedy, 1990, p.172).

³⁰² Informação em [http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_(Mahler)) (acesso em linha a 7/Agosto/2013).

público britânico que toca trompete e é musicólogo amador. Numa dessas cartas, a 13 de Janeiro de 1953³⁰³, Wheeler afirma,

Recentemente estudei um pouco mais os rascunhos da [Sinfonia] nº10 de Mahler. É exasperante ver o quão perto está da conclusão. Penso que poderia ser acabada sem muita dificuldade.³⁰⁴

Tomando conhecimento das recusas anteriores, desde logo Wheeler se mostra interessado em intentar uma realização dos rascunhos³⁰⁵, o que vem a acontecer precisamente a partir de 1953. Mas não foi, em boa verdade, o primeiro a lançar-se nessa empreitada, já que, independentemente, um americano de Chicago, Clinton Carpenter, havia começado a sua própria tentativa de completar a *Décima* ainda em 1946. Do pioneiro trio de autores que abraçaram a causa de recuperar a Sinfonia nº10 na sua totalidade, Deryck Cooke foi de facto o último a entrar em cena (1959), mas que acabou por criar a versão mais mediática da obra, e a que primeiro foi dada a ouvir ao público.

Estes avanços não significaram uma aceitação imediata da *Décima* em versão completa pelo mundo musical, e muitos dedicados intérpretes mahlerianos se mantiveram fiéis na recusa de dirigir a obra, aparte o *Adagio*. Tiveram, de qualquer forma, o condão de despertar a curiosidade pela obra, e à medida que o tempo foi limando arestas no purismo exacerbado de alguns quadrantes, mais e mais fãs da música de Mahler vieram a aceitar e apreciar a *Décima* como uma obra seminal na produção do compositor, tanto mais que, e parafraseando Cooke (1989a, p. xvii), «a totalidade da linha melódica, e algo como 90% do contraponto e harmonia, são Mahler puro, e Mahler vintage nisso»³⁰⁶.

No Quadro 4 apresenta-se uma resenha cronológica da história da Sinfonia nº10, desde a conceção da obra por Mahler, até à mais recente versão apresentada no âmbito do presente trabalho.

³⁰³ Cf. Chew, *in* Naturlaut, vol.1 nº2, s.d., p.10.

³⁰⁴ «Recently I put in some more study of the sketches of Mahler No. 10. It is infuriating to see how near it is to completion. I think it could have been made complete without much trouble».

³⁰⁵ cf. Chew, *in* Naturlaut, vol.1 nº2, s.d., p.10.

³⁰⁶ «[...] the thematic line throughout, and something like 90% of the counterpoint and harmony, are pure Mahler, and vintage Mahler at that».

CRONOLOGIA

1910	composição (Julho-Setembro)
1924	publicação fac-similada de parte substancial do esboço (<i>Paul Zsolnay Verlag</i>)
1924	1ª versão do <i>Adagio & Purgatorio</i> (Ernst Křenek <i>et al.</i>)
1946-1966	“bearbeitung” por Clinton A. Carpenter (estreada 1983)
1953-1965	“performing edition” por Joseph [Joe] Wheeler (estreada 1965)
1959-1976	“performing version of the draft” por Deryck Cooke (estreada 1964)
1967	nova publicação fac-similada dos rascunhos, incluindo várias páginas anteriormente omitidas na edição de Paul Zsolnay (<i>Verlag Walter Rieke</i>) – incluída na edição das obras completas pela <i>Internationale Gustav Mahler Gesellschaft</i>
1983-1985	“performing edition” por Remo Mazzetti, Jr. [1ª versão] (estreada 1989)
1997-1999	“performing edition” por Remo Mazzetti, Jr. [2ª versão] (estreada 1999)
1990’s-2000	“Rekonstruktion und Orchestrierung nach Mahlers Entwurf” por Rudolf Barshai (estreada 2000)
1990’s-2001	“performing version” por Nicola Samale & Giuseppe Mazzuca (estreada 2001)
2003-2010 (rev. 2012)	“Realisation und Weiterentwicklung der unvollendeten Skizzen – Konzertfassung” por Yoel Gamzou (estreada 2010)
?-2012	“recreation for chamber orchestra” por Michelle Castelletti (estreada 2012)
2011-2012 (rev. 2013-2014)	“reinvenção dos esboços para grande ensemble” por Luís Carvalho (estreada 2014)

Quadro 4

II.2 – Estrutura formal

Apesar da originalidade e perfeita simetria da estrutura externa da Sinfonia nº10 (dois longos *Adagios* com duração à volta de 22-25 minutos cada, que delimitam dois substanciais *Scherzos* de cerca de 11-12, e ao centro o breve *Purgatorio* de uns meros 4), Mahler já havia anteriormente experimentado formas em cinco andamentos, e mesmo de estrutura simétrica. O exemplo mais próximo é sem dúvida a *Sétima*, de 1904-05, que se organiza precisamente também em cinco andamentos, com um «demoníaco»³⁰⁷ *Scherzo* a servir de eixo estrutural, que é ladeado por dois *Nachtmusiken*, e, como andamentos externos, um *Allegro risoluto* com introdução lenta a abrir a sinfonia, e um vigoroso *Rondo-Finale* a fechar.

Esquemáticamente, a estrutura da Sinfonia nº7 é a seguinte:

- I** – Allegro-sonata com introdução lenta (*Langsam*)
- II** – *Nachtmusik I*
- III** – *Scherzo*
- IV** – *Nachtmusik II*
- V** – *Rondo-Finale*

Porém também já anteriormente a Sinfonia nº5 (1901-2) se organizara em cinco andamentos, mas com uma disposição interna bem distinta. A *Quinta* tem, tal como a *Sétima*, um *Scherzo* como epicentro da estrutura externa, mas que é tão-somente o mais longo, robusto e complexo de todos os *scherzos* que Mahler escreveu. De resto este andamento central da *Quinta* constitui, em si próprio, uma das três grandes partes supra andamentos (*Abtheilungen*) que constituem a obra. Assim a simetria da Sinfonia nº5 é de génese muito diferente da das *Sétima* e *Décima*, pois ao invés de relações diferidas entre andamentos separados na estrutura global, na *Quinta* os andamentos com relações estão agrupados consecutivamente, isto é, os dois primeiros (*Trauermarsch* e *Stürmisch bewegt*) a formarem a primeira unidade formal [*Abtheilung 1*], o *Scherzo*, como já se viu, a segunda e central [*Abtheilung 2*], e os dois últimos (*Adagietto* e *Rondo-Finale*) a unidade formal conclusiva [*Abtheilung 3*].

A estrutura formal da Sinfonia nº5 é, por conseguinte, esta:

³⁰⁷ «[...] the most demonic and terrifying of all his Scherzos», segundo La Grange in <http://www.andante.com/profiles/Mahler/symph7.cfm> – sítio descontinuado (vide Bibliografia para mais informações).

Parte 1:

I – Marcha fúnebre

II – contrapontístico, essencialmente reforço retórico-musical do andamento anterior

Parte 2:

III – *Scherzo* (substancial)

Parte 3:

IV – *Adagietto* (em essência um *lied*)

V – *Rondo-Finale*

Mas, qual telemetria, também a concepção original de Sinfonia nº1, ainda como poema sinfónico *Titã* (versão pré-1894³⁰⁸), foi pensada como uma ampla forma quinária dividida em duas partes (*Abtheilungen*), e igualmente colocando um *Scherzo* no centro da estrutura:

Parte 1:

I – Allegro-sonata com introdução lenta

II – intermezzo (*Blumine: Andante*)

III – *Scherzo*

Parte 2:

IV – Marcha fúnebre

V – *Finale* (forma-sonata expansiva, com recorrência temática)

Assim a organização formal da Sinfonia nº10 (1910) funde, na perfeição, as duas principais características estruturais dos três exemplos acima referidos: por um lado a simetria em cinco andamentos modelada na Sinfonia nº7, e por outro a divisão em grandes partes supra andamentos derivada da Sinfonia nº5 e de *Titã*. De facto, e apesar de os rascunhos mostrarem que o compositor hesitou bastante na disposição final dos andamentos da *Décima*, Kennedy (1990, p.176) refere que Mahler terá chegado finalmente a uma estrutura orgânica em duas partes, assim dividida:

Parte 1:

I – *Adagio* (forma-sonata livre, com introdução [*Andante*])

II – *Scherzo I*

Parte 2:

III – *Purgatorio* (intermezzo – forma lied)

IV – *Scherzo II*

V – *Adagio-Allegro-Adagio* (forma-sonata expansiva com recorrência temática³⁰⁹)

³⁰⁸ Cf. cap.I.3.3, p.59.

³⁰⁹ Um pouco à maneira da introdução ao último andamento da *Nona Sinfonia* de Beethoven, também neste *Finale* da Sinfonia nº10 de Mahler, vários temas e motivos de andamentos anteriores são recuperados, conferindo uma maior coesão e unidade temática a toda a obra.

Esta opção organizativa é suportada pelas interseções motivico-temáticas discerníveis nos três últimos andamentos, que aparentam assim formar uma unidade formal integrada e coesa, mas pelo menos um dos revisores – Yoel Gamzou – propõe uma realização da *Décima* em que a divisão das partes é apenas após o *Purgatorio*, portanto com os três primeiros andamentos constituindo a Parte 1, e os dois últimos a Parte 2 (cf. partitura Schott 54172). No entanto Gamzou não oferece qualquer justificação para esta sua divergência em relação ao que, outrossim, parece ser a aceitação generalizada do esquema apresentado acima.

Ao fim de dez obras sinfónicas colossais, nesta *Décima* (de facto a sua 11ª sinfonia) Mahler encontrou ainda espaço para evoluir nos aspetos formais. Nem a sua inventividade o havia abandonado como tantas vezes o acusaram, facto constatável nomeadamente pela originalidade de incluir dois *scherzos* na mesma sinfonia, nem tão-pouco o seu sentido de equilíbrio, que parece aqui mais apurado que nunca, como é aparente pela dimensão relativa quase decalcada dos pares de andamentos que ladeiam o *Purgatorio*. O que Mahler proporia se tivesse tido tempo para acabar esta obra jamais saberemos, mas o argumento musical que deixou nos rascunhos é tão forte e tem tanta coerência que justifica plenamente a sua recuperação.

II.3 – Plano tonal

A Sinfonia nº10 de Mahler tem como centro tonal basilar fá# maior, tonalidade na qual se inicia o primeiro andamento, e o último se conclui. Fá# maior como tom principal de uma obra sinfónica é algo inusitado, e, salvaguardando porventura outras obras menos conhecidas, os dois exemplos mais emblemáticos são a *Sinfonia em fá# maior, op.40* (1952) de Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), e a Sinfonia nº45, Hob I:45, de Joseph Haydn, também conhecida como *Sinfonia do Adeus*, que outrossim se inicia em fá# menor, culminando então na tonalidade homónima de fá# maior para o último andamento, de resto uma progressão menor-maior típica do classicismo. Por outro lado a *Décima* de Mahler é mais um dos exemplos da aplicação do seu conceito de tonalidade progressiva. O plano tonal global da *Décima* é pois o seguinte:

- I – *Adagio*: fá# M
- II – *Scherzo I*: fá# m → fá# M
- III – *Purgatorio*: sib m → sib M/m
- IV – *Scherzo II*: mi m → ré m
- V – *Finale*: ré m → fá# M

O *Adagio* inicial abre com uma melodia solitária nas violas (marcada *Andante*), e que é altamente cromática e melancólica. Esta conduz diretamente ao primeiro tema principal, esse sim firmemente enraizado na tonalidade de fá# M. Segue-se um segundo tema, contrastante, em fá# m, e então toda a sequência tripartida (tema das violas – 1º tema/fá# M – 2º tema/fá# m) se repete. De seguida apresenta-se uma secção de desenvolvimento, mas novas instâncias da dualidade 1º tema/fá# M – 2º tema/fá# m advirão, e o solitário tema das violas fará também uma terceira aparição no desenvolvimento. A construção do andamento prossegue com a acumulação de intensidade dramática, até atingir um momento de clímax em láb m, que por sua vez será caracterizado por um marcante e dissonante acorde de nove sons, criado pela acumulação de 3^{as} sobrepostas, quer no registo extremo agudo, como no extremo grave. Depois deste momento de grande tensão harmónica, a música vai progressivamente estabilizando de novo na tonalidade principal, concluindo num límpido e sereno fá# M.

O *Scherzo I* deriva desde logo para a tonalidade homónima de fá# m. Vários motivos vão sendo trabalhados na primeira secção, e várias tonalidades fazem breves aparições sem consequências tonais estruturais de relevo, até que o primeiro trio chega na tonalidade longínqua de mi♭ M. Segue-se nova secção de *scherzo*, e de novo retomando a tonalidade principal de fá# m, que novamente é desenvolvida até à aparição do segundo trio, agora na assente no tom de ré M. A terceira e última reexposição do *scherzo* arranca na tonalidade afastada de fá M³¹⁰, onde se detém longamente, até derivar para a tonalidade alvo final de fá# M (em relação picarda com a inicial fá# m), com que conclui algo apoteoticamente o andamento, após mais alguns curtos e passageiros desenvolvimentos motivicos secundários.

O *Purgatorio*, sendo de longe o mais curto dos andamentos, e estruturando-se claramente numa forma ternária ABA, tem também uma matriz tonal mais compacta. De facto toda a secção A está articulada à volta da justaposição das tonalidades homónimas si♭ m/ si♭ M, enquanto a secção B, sendo de desenvolvimento, começa em ré m mas é mais instável harmonicamente. À reexposição de A corresponde, como de tradição, um retorno à dualidade si♭ m/ si♭ M, sendo que a última secção do andamento está efetivamente em si♭ M. Mas nos últimos compassos Mahler vai introduzindo pequenas alusões pontuais ao modo menor novamente (mormente pelo aparecimento do 3º grau abaixado – ré♭), até que os três últimos compassos com anacruse [♪] derivam abruptamente para o si♭ m inicial, cujo inconclusivo acorde de 7ª dim. no penúltimo compasso não é mais do que uma coloração extra, sem nenhuma consequência de evolução harmónica.

O *Scherzo II* é evolutivo tonalmente dentro dos próprios limites do andamento, já que começa em mi m, e irá concluir em ré m, a tonalidade inicial do *Finale* seguinte, que será também ele evolutivo, vindo por sua vez a finalizar na tonalidade principal da obra, fá# M. De facto estes dois andamentos estão intimamente interligados, já que são tocados encadeados, portanto sem qualquer interrupção intermédia, uma prática pouco usual em Mahler, que normalmente delimita com clareza os vários momentos musicais que constituem as suas obras sinfónicas. Igualmente invulgar em Mahler é a opção por concluir um andamento numa tonalidade

³¹⁰ Trata-se, numa relação indireta, da relativa da homónima da anterior tonalidade de ré M.

diferente daquela em que começou. Se excluirmos progressões mais convencionais do tipo menor → relativo maior (caso do primeiro andamento da Sinfonia nº3: ré m → fá M), ou picardas (como no também andamento inicial da Sinfonia nº6: lá m → lá M), os únicos outros exemplos de tonalidade progressiva dentro dos limites de um mesmo andamento são no *Finale* da Sinfonia nº1 (fá m → ré M), e no andamento vocal (*Sehr behaglich*) que encerra a Sinfonia nº4 (sol M → mi M). No caso presente, este segundo *scherzo* da Sinfonia nº10 inicia-se então na tonalidade de mi m, passando por dó M no primeiro trio, de novo a mi m para o segundo *scherzo*, a que se segue lá M para o segundo trio. Este dá lugar a uma longa secção de desenvolvimento essencialmente nesta última tonalidade, e que, por sua vez, introduzirá a nova reexposição do *scherzo*, que retorna a mi m, embora com algumas harmonias alteradas. Nova instância do trio (a terceira), agora em si M, seguida novamente do *scherzo*, desta vez em si m (tonalidade homónima da anterior), até que a música deriva finalmente para ré m, a tonalidade alvo final do andamento. Esta inusual estrutura tonal deriva, em certa medida, do recorte formal do próprio andamento, que mistura laivos de forma sonata com rondó, numa organização relativamente livre de uma estrutura *scherzo* com dois tríos³¹¹.

O *Finale* segue sem interrupção, mantendo por isso mesmo a tonalidade de ré m com que havia concluído o andamento anterior. A primeira parte é uma longa introdução (o termo do próprio Mahler é precisamente *Einleitung* – cf. Fig.26), austera e misteriosa nas sonoridades, já que se concentra quase exclusivamente nos registos grave e gravíssimo. Basicamente cimenta o tom de ré m, até que a entrada da flauta³¹², com uma longa e delicada melodia esparsamente acompanhada (harmonias simples e estáticas), corresponde também a um desanuviar do ambiente sonoro, estabelecendo um novo centro tonal em ré M (tonalidade homónima da anterior). De seguida os violinos³¹³ desenvolvem um novo tema, aparentado com o da flauta, mas em si M, tonalidade que aparece algo surpreendentemente, e quase sem preparação modulatória. Porém é fugaz esta mudança tonal, e breve a música deriva novamente para ré M, com o anterior tema da flauta a ser retomado quase textualmente, embora modificado na parte final por forma a conduzir a música de volta a si M, apenas para retornar uns compassos depois ao ré m inicial, que, outrossim, se manterá no *Allegro moderato*³¹⁴ seguinte. A extensa secção rápida que se segue representa a parte intermédia do que globalmente é uma forma tripartida ABA (*Adagio-Allegro-Adagio*), e retoma alguma da inquietude rítmica do *Scherzo I*, ainda que sem citação motivico-temática direta. O seu material temático deriva essencialmente da anterior introdução, e ainda dos *Scherzo II* e *Purgatorio*. É precisamente um motivo temático do *Purgatorio* que repõe algo grandiosamente a tonalidade de ré M (c.145), até nova modulação de volta a ré m (c.179), e, mais adiante, um retorno estrutural (ainda que breve) ao tom de si M (cc.225-242). Nova instância do fervilhar rítmico do início do *Allegro* faz aparição, e ainda mais uma vez retomando o tom de ré m. Este centro tonal dura mais longamente, e entre modulações passageiras conduzirá a si M no c.299, embora por pouco tempo, já que o andamento (e a obra

³¹¹ Para Coburn (2002, p.203), «o *Scherzo em mi menor* [i.e., o *Scherzo II*] é um híbrido de formas *scherzo* e *sonata*» («[...] the *E minor Scherzo* is a hybrid of *scherzo* and *sonata* forms»).

³¹² A indicação «*Fl.*» no esboço de Mahler (c.29) é inequívoca, e de resto nenhum dos revisores que se propôs realizar a *Décima* ousou modificar esta orientação do compositor [nota: não foi possível confirmar a opção de Castelletti]; cf. Fig.26.

³¹³ Igualmente indicação clara de Mahler nos rascunhos, c.44 (último tempo), como «*VI.*»; cf. Fig. 26.

³¹⁴ Mais uma vez, o termo é originário do próprio compositor (c.84).

na sua globalidade) estabilizará, finalmente, em fá# M, que, entre mais umas quantas breves modulações, se vai manter firmemente até ao final.

Num esboço prévio da secção final deste quinto andamento (sensivelmente a partir do c.323) Mahler ponderou concluir a *Décima* em si \flat M. Tal opção justificaria a sugestão de Coburn (2002) de que a Sinfonia nº10, ao invés de ter uma tonalidade principal única (fá# M), poderia considerar-se concebida num complexo bitonal fá#–si \flat , uma ideia até reforçada pela tonalidade do *Purgatorio* (si \flat m), e por algumas modulações pontuais ao longo dos vários andamentos. Mas finalmente Mahler reescreveu toda essa secção (inclusive ampliando-a) em fá# M, optando assim claramente por um final mais convencional.

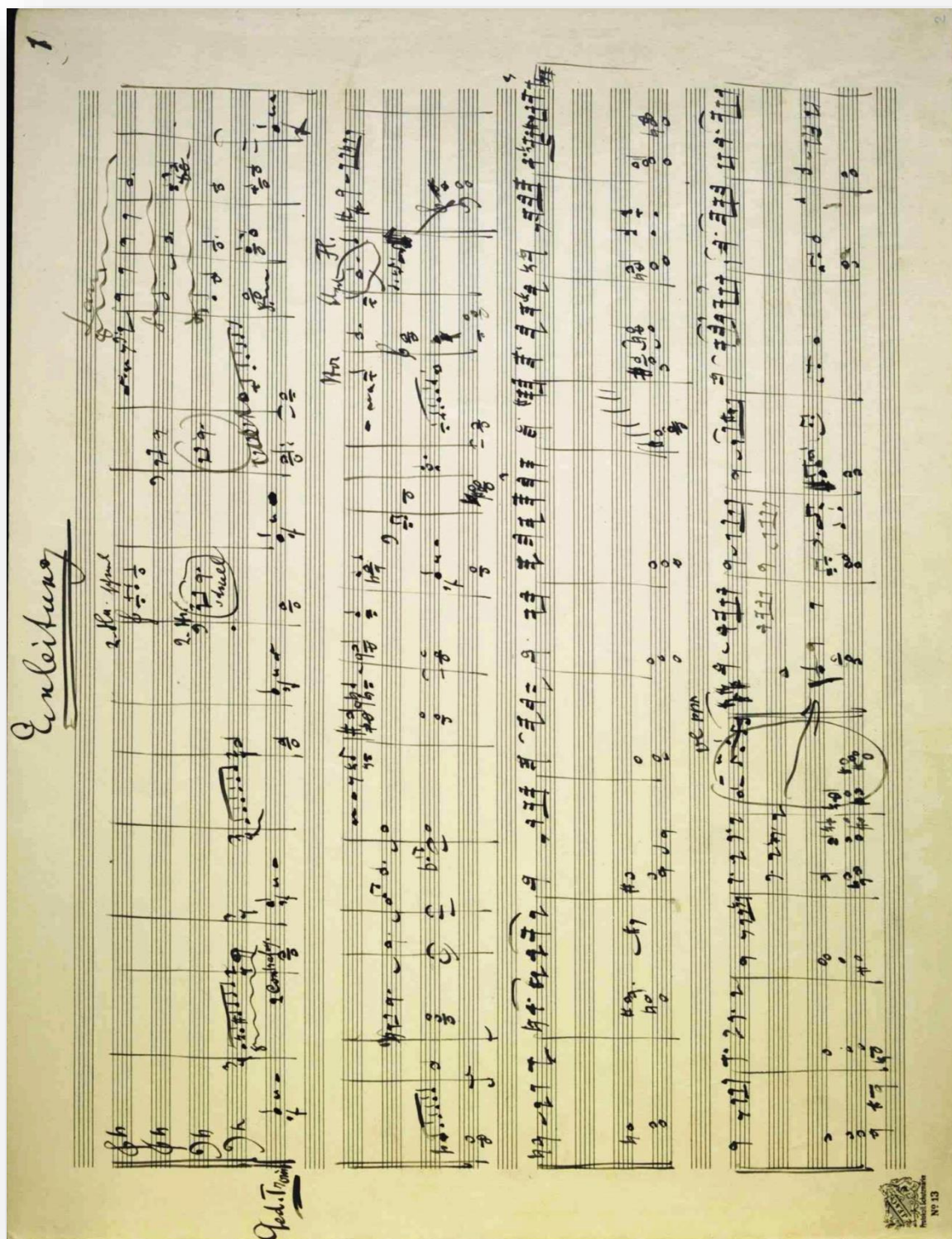


Fig. 26

Primeira página do esboço de Mahler para o *Finale* (V) da Sinfonia nº10, onde se podem verificar as indicações do compositor «*Einleitung*» [topo da página], «*2 Contrafag.*» [c.3], «*Fl.*» [segundo sistema, penúltimo compasso] e «*Vi.*» [último sistema, quinto compasso].

II.4 – Realizações e outras versões

II.4.1: nota prévia

Existem presentemente (2014), disponíveis em versão completa, oito orquestrações/realizações da Sinfonia nº10. A saber:

- por Clinton Carpenter (1946-1966) – ed. *Associated Music Publishers*
- por Joseph Wheeler (1953-1965) – ed. *Associated Music Publishers*
- por Deryck Cooke coadjuvado por Berthold Goldschmidt e os irmãos compositores Colin e David Matthews (1960/rev. 1976; posteriormente à morte de Cooke [1976], Goldschmidt e os Matthews procederam ainda a pequenas revisões e correções em 1989) – ed. *Faber Music / Associated Music Publishers*
- por Remo Mazzetti Jr. (1989/rev. 1999) – ed. *Associated Music Publishers*
- por Rudolf Barshai (2000) – ed. *Universal Edition*
- numa colaboração entre Nicola Samale e Giuseppe Mazzuca (2001) – ed. desconhecida [não foi possível localizar a partitura – gravação em CD desta versão pela *Arnhem Philharmonic Orchestra*, sob direcção musical de Martin Sieghart, na etiqueta *Exton-Japan*]
- por Yoel Gamzou (2003-2010/rev. 2012) – ed. *Schott*
- por Michelle Castelletti (2012) – ed. desconhecida

Destas, as sete primeiras foram todas concebidas para a grande orquestra sinfónica tipicamente mahleriana, como se poderá verificar pelas informações de instrumentação detalhada disponibilizadas nos subcapítulos seguintes.

Já a última e mais recente proposta (de Castelletti) toma uma abordagem de realização muito diferente, cuja versão a própria autora define como “arranjada para orquestra de câmara”³¹⁵.

³¹⁵ “*arranged for chamber orchestra*”, segundo informação disponibilizada em contacto direto com o presente investigador via correio eletrónico.

Existe ainda a versão oficial da *Internationale Gustav Mahler Gesellschaft* (IGMG), que é exclusivamente do primeiro andamento, *Adagio*:

- revisão crítica de Erwin Ratz (1964), incluída na edição completa das obras de Gustav Mahler, sob a égide da IGMG – ed. *Universal Edition*

E também do *Adagio* estão disponíveis os seguintes três arranjos/reduções instrumentais:

- por Hans Stadlmair, para 15 cordas solistas (1971) – ed. *Peters*
- por Cliff Colnot, para orquestra de câmara – 23 instrumentistas – (2007-08) – ed. *Universal Edition*
- por Serge Ollive, numa “reorquestração para 16 instrumentos” (2011) – ed. de autor [in <http://www.serge-ollive.com/Fiches%20produits/fiche.os3437.html>]³¹⁶

De todas as versões aqui referidas apresenta-se, nos subcapítulos seguintes, informação detalhada sobre a instrumentação específica, bem como outros detalhes editoriais que ajudem à sua localização e referência (nos casos em que tal é possível). Pretende-se que esta seja uma listagem exaustiva de todas as abordagens à Sinfonia nº10 conhecidas à data desta investigação académica (2014), tanto mais que o conhecimento detalhado do estado da arte na recuperação desta derradeira obra mahleriana foi fundamental na proposta de reinvenção dos esboços que seguidamente se proporá.

³¹⁶ Sítio em linha descontinuado. Serge Ollive compõe agora sob o pseudónimo Paul Sterne [<http://www.paulsterne.net/>], tendo disponibilizado ao presente investigador, em contacto direto via correio eletrónico, a partitura desta sua versão do *Adagio* para ensemble de 16 instrumentistas. Autorizou ainda a referência à sua versão no presente trabalho sob o nome de arranjador original – Serge Ollive.

II.4.2: realizações

II.4.2.a: por Clinton Carpenter

Bearbeitung von Clinton A. Carpenter ³¹⁷ (228 pp.)

Associated Music Publishers, Inc. © 1983

instrumentação detalhada:

1 flautim
4 flautas
3 oboés
1 corne-inglês
1 requinta (clarinete em mi \flat)
3 clarinetes em si \flat e lá
1 clarinete-baixo em si \flat
4 fagotes (2 dobram em contrafagotes)

4 trompas em fá
4 trompetes em fá e si \flat
3 trombones
1 tuba

4 tímpanos
percussão (4 executantes):
 glockenspiel, triângulo, bombo, bombo com pratos acoplados, pratos, tam-tam

2 harpas

cordas (incluindo contrabaixos de 5 cordas)

data e local de estreia: 8/Abril/1983 – Chicago/EUA

intérpretes: Orquestra Cívica de Chicago/ dir. Gordon Peters

³¹⁷ Esta é a indicação da própria partitura A.M.P. O CD Delos DE 3295, com a interpretação da Orquestra Sinfónica de Dallas dirigida por Andrew Litton, refere-se-lhe como *Carpenter completion* na capa, e *Orchestrated and completed by Clinton A. Carpenter* na contracapa. Já o DVD AVIE-records AV 2217 da Orquestra Sinfónica de Singapura dirigida por Lan Shui, opta pela designação *completed version by Clinton CARPENTER*.

II.4.2.b: por Joseph [Joe] Wheeler

Performing edition by Joe Wheeler³¹⁸ (208 pp.)

Associated Music Publishers, Inc. (s.d.)

instrumentação detalhada:

4 flautas (3. e 4. dobram em flautins)
4 oboés (4. dobra em corne-inglês)
5 clarinetes em sib e lá (incluindo dobragens em 2 requintas [mib],
e 1 clarinete-baixo)
3 fagotes (3. dobra em contrafagote 2.)
1 contrafagote

4 trompas em fá
4 trompetes em dó
4 trombones
1 tuba

tímpanos³¹⁹
percussão (4 executantes)³²⁰:
glockenspiel, xilofone, triângulo, caixa, bombo, pratos, tam-tam, *Rute*

2 harpas

cordas

data e local de estreia: 26/Maio/1965 – local não identificado

intérpretes: *Caecilian Symphony Orchestra*/ dir. Arthur Bloom

³¹⁸ No CD NAXOS 8.554811, com a interpretação da Orquestra Nacional Sinfónica da Rádio Polaca dirigida por Robert Olson, o termo que aparece é ***Reconstructed by Joe Wheeler***.

³¹⁹ O péssimo estado da partitura disponibilizada pela editora (*Associated Music Publishers*) não permite decifrar com absoluta garantia se se trata apenas de um instrumentista em tímpanos tocando todo o grande solo no final do quarto andamento (*Scherzo II*), o que implicaria várias mudanças de afinação, ou antes dois timpaneiros, tal como previu o próprio Mahler nos seus rascunhos.

³²⁰ Igualmente aqui o mau estado da partitura não facilita a identificação de todos os instrumentos de percussão utilizados com certeza.

II.4.2.c: por Deryck Cooke

A performing version of the draft prepared by Deryck Cooke in collaboration with

Berthold Goldschmidt, Colin Matthews [&] David Matthews (194 pp.)

Faber Music Ltd. / Associated Music Publishers, Inc. © 1976 / new edition 1989

instrumentação detalhada:

4 flautas (4. dobra em flautim)
4 oboés (4. dobra em corne-inglês)
1 requinta [mi \flat] (dobra em clarinete 4. em si \flat)
3 clarinetes em si \flat e lá
1 clarinete-baixo em si \flat
4 fagotes (3. e 4. dobram em contrafagotes)

4 trompas em fá
4 trompetes em fá
4 trombones
1 tuba

tímpanos (2 executantes)
percussão (3 executantes):
bombo, grande tambor militar *, pratos, triângulo, tam-tam, *Rute* [chibata], glockenspiel

harpa

cordas

** grande tambor militar de dupla face, com diâmetro de pelo menos 80 cm.*

data e local de estreia: 13/Agosto/1964 – Londres/Inglaterra (concerto Promenade)

intérpretes: Orquestra Sinfónica de Londres/ dir. Berthold Goldschmidt

II.4.2.d: por Remo Mazzetti Jr.

Performing edition by Remo Mazzetti Jr. (280 pp.)

Associated Music Publishers, Inc. © 1986 / rev. 1997

instrumentação detalhada:

1 flautim
4 flautas
3 oboés
1 corne-inglês (dobre em oboé)
1 requinta (clarinete em sib)
3 clarinetes em sib (dobram em clarinete em lá)
1 clarinete-baixo [em sib]
4 fagotes (3º e 4º dobram em contrafagotes)

4 trompas em fá
4 trompetes em sib & fá
4 trombones
1 tuba

tímpanos (2 executantes)
percussão (3 executantes):
 bombo, caixa, pratos, triângulo, tam-tam, sinos tubulares, glockenspiel

2 harpas

cordas

data e local de estreia: 3/Fevereiro/1989 – Utrecht/Holanda (1ª versão) ¹

??/Outubro/1999 – Barcelona/Espanha (2ª versão) ²

intérpretes: Orquestra Filarmónica da Rádio Holandesa/ dir. Gaetano Delogu ¹
Orquestra Sinfónica de Cincinnati/ dir. Jesús López-Cobos ²

II.4.2.e: por Rudolf Barshai

Rekonstruktion und Orchestrierung nach Mahlers Entwurf von Rudolf Barshai (251 pp.)

Universal Edition © 2000

instrumentação detalhada:

4 flautas (3. e 4. dobram em flautins 2. e 1.)
4 oboés (3. e 4. dobram em cornes-ingleses 2. e 1.)
1 requinta [mi♭] (dobra em clarinete 4. em si♭)
3 clarinetes em si♭ e lá (2. dobra em requinta 2.; 3. dobra em clarinete-baixo 2.)
1 clarinete-baixo em si♭
4 fagotes (3. e 4. dobram em contrafagotes 2. e 1.)

6 trompas em fá
4 trompetes em fá (1. e 2. também em dó; 3. e 4. também em si♭)
1 cornetim em mi♭
1 tuba wagneriana si♭ [*Tenorhorn in B*]
4 trombones
2 tubas

tímpanos (2 executantes)
percussão (9 executantes):
2 xilofones, marimba, crótalos, 2 glockenspiels, sinos [tubulares], gongo, castanholas,
chicote, bloco de madeira [], *Rute* [chibata], triângulo, pratos, tam-tam,
tom-tom [2], pandeireta, caixa, bombo, bombo com pratos acoplados,
grande tambor militar

celesta
guitarra
2 harpas

cordas (todos os naipes de cordas amplamente varnecidos)

data e local de estreia: 23/Novembro/2000 – S. Petersburgo/Rússia

intérpretes: Orquestra Filarmónica de S. Petersburgo/ dir. Rudolf Barshai

II.4.2.f: por Nicola Samale & Giuseppe Mazzuca

Da versão de Samale & Mazzuca não foi possível ter acesso à partitura, nem sequer obter informações mais pormenorizadas da sua génese, cronologia ou motivações que moveram os autores a propor mais uma realização da *Décima*. Esta dupla italiana de autores tem granjeado razoável reconhecimento nas últimas décadas em especial pelo seu trabalho de reconstrução do *Finale* (quarto andamento) da também derradeira sinfonia de Anton Bruckner, a Sinfonia nº9 em ré menor, *opus* póstumo, em que trabalharam numa primeira fase em 1983-5, mas que vieram a reformular radicalmente mais tarde (1992), numa colaboração com outros dois autores, John A. Phillips e Benjamin-Gunnar Cohrs, criando a versão colaborativa Samale/Mazzuca/Phillips/Cohrs, que entretanto tem sofrido ainda várias novas revisões subsequentes (1996, 2005, 2008, 2011)³²¹.

A Nicola Samale credita-se ainda o esforço de recuperação do *Scherzo* (terceiro andamento) de outra famosa sinfonia inacabada, a Sinfonia em si menor D.759, *Incompleta*, de Franz Schubert, em que Samale trabalhou inicialmente em 1988, mas que reviu em 2004, uma vez mais num esforço colaborativo, desta vez apenas com Benjamin-Gunnar Cohrs³²².

A “versão de concerto” (“*performing version*”) da *Décima* de Mahler concebida pela dupla Samale/Mazzuca foi estreada a 22 de Setembro de 2001 em Perugia (Itália), pela Orquestra Sinfónica de Viena dirigida por Martin Sieghart, o mesmo maestro que, em 2008, a gravou com a Orquestra Filarmónica de Arnhem (Holanda), para a Octavia Records/Exton Japan (EXCL-00013).

Apesar de não ter sido possível reunir informação mais detalhada sobre a instrumentação específica utilizada nesta versão, uma audição atenta do CD referido deixa adivinhar o uso da típica grande orquestra sinfónica mahleriana, com todos os recursos tímbricos tradicionais no repertório romântico. Bouwman (*in* Barham, 2005, p.485) refere que os autores recorreram ao expediente ‘trilo’ com frequência no segundo andamento, *Scherzo I*, e que adicionaram algum contraponto *pastiche* em vários momentos da obra onde a textura dos rascunhos mahlerianos seria demasiado frágil (op. cit., pp. 484-6), apontando em particular o caso dos cc.67-8 do terceiro andamento, *Purgatorio*, onde Samale/Mazzuca recuperam nas trompas um motivo derivado quer dos compassos imediatamente anteriores (64-5), quer do tema principal do oboé na secção A, em cc.26-8, uma opção que, informa o mesmo Bouwman, é aliás comum também às versões de Mengelberg e Barshai. Bouwman critica algumas destas inclusões de contraponto *pastiche*, nomeadamente nos segundo, quarto e quinto andamentos (*Scherzo I*, *Scherzo II* e *Finale*), mas relativamente a outros pontos aprova a qualidade e subtilidade da orquestração, mormente em pontos sensíveis como o longo solo de flauta no c.29 e ss. do último andamento.

³²¹ cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._9_\(Bruckner\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._9_(Bruckner)) (acesso em linha a 16/Novembro/2013).

³²² cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Nicola_Samale (acesso em linha a 16/Novembro/2013).

Barry Guerrero (*apud* Bouwman, *in* Barham, 2005, p.489), outro putativo concretizador de mais uma versão da *Décima* (cf. cap. II.4.3 adiante), enaltece mesmo vários clímax da versão Samale/Mazzuca, nomeadamente nos segundo e quinto andamentos.

II.4.2.g: por Yoel Gamzou

***Realisation und Weiterentwicklung der unvollendeten Skizzen
Konzertfassung von Yoel H. Gamzou*** (194 pp.)

Schott Verlag © 2010 / 2. Fassung nach Korrekturen und Revision, 2012

instrumentação detalhada:

4 flautas (4. dobra em flautim)
4 oboés (3. dobra em corne-inglês)
4 clarinetes em sib (1. e 2. também em lá, 3. também em lá e requinta [mib],
4. também clarinete-baixo)
4 fagotes (3. e 4. dobram em contrafagotes)

4 trompas em fá
4 trompetes em fá
4 trombones (3. e 4. dobram em trombone-baixo)
1 tuba

6 tímpanos (1 executante)
percussão (3 executantes):
 bombo, pratos, triângulo, caixa, tam-tam, bombo adicional abafado³²³,
 3 tímpanos adicionais (sib/ mib/ mi), glockenspiel

harpa

cordas
 não é recomendada uma secção de cordas muito grande
 12-12-10-8-6 é o efetivo máximo, ainda que seja possível executar a obra com 10-10-8-7-5

data e local de estreia: 5/Setembro/2010 – Berlim/Alemanha

intérpretes: *International Mahler Orchestra*/ dir. Yoel H. Gamzou

³²³ A indicação na partitura, original em alemão é: «zusätzliche gedämpfte grosse Trommel».

II.4.2.h: por Michelle Castelletti

Tal como no caso da versão de Samale/Mazzuca, também desta realização por Michelle Castelletti não foi possível ter acesso à partitura. No entanto o presente investigador teve oportunidade de trocar correio eletrónico com aquela autora de origem maltesa, atualmente radicada em Inglaterra, que gentilmente disponibilizou algumas informações sobre a sua realização da *Décima*.

A sua versão, assumidamente divergente de todas as outras abordagens à conclusão da obra até ao momento, está concebida para um agrupamento instrumental radicalmente menor que a tradicional orquestra sinfónica utilizada por outros. Assim Castelletti escolheu a seguinte formação instrumental:

1 flauta
1 oboé
1 clarinete
1 fagote

1 trompa
1 trompete

piano/harmónio
percussão
harpa

2 violinos
1 viola
1 violoncelo
1 contrabaixo

Trata-se, portanto, de um ensemble de câmara com cerca de 14 instrumentistas, sendo que não foram disponibilizados outros detalhes mais específicos, como por exemplo sobre a utilização de instrumentos complementares (flautim, corne-inglês, clarinete-baixo, contrafagote, ou outros). Também não é completamente claro se a parte de percussão se destina a um único ou mais executantes, nem quais os instrumentos de percussão efetivamente utilizados. Da informação disponibilizada pode, por outro lado, asseverar-se que as partes de piano e harmónio serão muito provavelmente destinadas a um único executante, que alterna entre ambos, uma prática, de resto, comum neste tipo de ensembles. Da secção de cordas (de que Castelletti indica apenas um quinteto solista) pode ainda conjecturar-se que seja possivelmente expansível a um pequeno conjunto de instrumentistas de proporções mozartianas (cerca de 20-25 executantes), na linha do que é também usual em outras reduções instrumentais. Um desses exemplos é a versão de Klaus Simon para a Sinfonia nº9 igualmente de Mahler, realizada em 2011 e editada pela *Universal Edition*, que prevê precisamente uma secção de cordas que pode

variar entre o mero quinteto solista (2vl./vla./vlc./cbx.), até ao máximo de 20 executantes (6.5.4.3.2)³²⁴.

A adoção desta formação instrumental específica revela uma clara inspiração no modelo instituído por Schoenberg nos anos 1920's. De facto a própria Castelletti assume que a sua versão «se relaciona com, e complementa, os estudos musicológicos existentes bem como o trabalho de outros compositores e maestros, recriando a Sinfonia nº10 de Mahler através da performance (direção) e por uma nova versão de concerto concebida na tradição contemporânea da *Verein für Musikalische Privataufführungen*, tal como estabelecida no início do séc. XX por Arnold Schoenberg (e seus alunos Erwin Stein, Hans Eisler e Karl Rankl)»³²⁵.

O *motto* do trabalho de Castelletti, que resulta igualmente de uma investigação musicológica e académica, foi «*Re-discovered = Re-constructed = Re-born*» (*Redescoberta = Reconstruída = Renascida*), sintetizando, de alguma forma, a longa e intrincada história da recuperação desta derradeira sinfonia de Mahler. Nas palavras da autora,

a questão de reorquestração [da *Décima*] tem sido um debate longamente discutido entre académicos da música e executantes.

A sinfonia inacabada de Mahler é sem dúvida uma das obras incompletas que tem causado mais controvérsia, nomeadamente devido aos fatores que rodeiam esta obra, i.e., a turbulência psicológica que afetou o compositor ao tempo da sua composição, a [recente] descoberta de novos rascunhos e material, e a oposição à reconstrução da dita sinfonia, inicialmente instigada pela esposa de Gustav Mahler, Alma Mahler. [...]

Por ti viver – por ti morrer! Porventura uma das mais passionais e autobiográficas criações de Mahler, a Sinfonia nº10 é uma jornada fascinante, não só pelos aspetos performativos, mas também por outros musicológicos e analíticos, bem como pela possibilidade de penetrar profundamente no génio que foi Mahler – uma viagem hipnotizante para compositor, executante e maestro.³²⁶

³²⁴ cf. <http://www.universaledition.com/Symphony-No-9-Gustav-Mahler/composers-and-works/composer/448/work/13725> (acesso em linha a 19/Agosto/2013).

³²⁵ «[This research] relates to, and complements, the existing musicological studies as well as other work of composers and conductors, re-creating Mahler's 10thSymphony through performance (conducting) and through a new performing edition made in the contemporaneous tradition of the *Verein für Musikalische Privataufführungen*, as established at the beginning of the Twentiethcentury by Arnold Schoenberg (and his students Erwin Stein, Hans Eisler and Karl Rankl)» (segundo informação disponibilizada pela autora via correio eletrónico).

³²⁶ «The issue of re-orchestration has been a long-discussed debate amongst music scholars and performing musicians. Mahler's unfinished symphony is arguably one of the unfinished works which has caused most dispute, not least due to the factors surrounding this composition, i.e., the psychological turmoil of the composer at the time of composition, the discovery of new sketches and material, and the opposition against the reconstruction of the said symphony, initially instigated by Gustav Mahler's wife, Alma Mahler. [...] To live for you – to die for you! Possibly one of Mahler's most passionate and autobiographical creations, Mahler 10 is a fascinating journey, not only for performance aspects, but musicological and analytical ones, as well as deep psychological pathways into the genius that was Mahler – a mesmerising voyage for the composer, performer and conductor» (fonte: contato direto via correio eletrónico com a autora).

Castelletti aborda aqui a ansiedade sentimental/psicológica por que Mahler passou à época de composição da *Décima*, em especial decorrente da sua descoberta da infidelidade de Alma, e que pretensamente afetou a génese desta obra, um argumento que, aparte as agonizantes inscrições de carácter íntimo que Mahler deixou nos rascunhos, não é consubstanciado pelo conteúdo musical intrínseco (o acutilante acorde de nove sons que pontua o clímax do primeiro andamento, por exemplo, é anterior à sua descoberta do caso de Alma com Gropius).

Estreada a 23 de Novembro de 2012 sob direcção da própria autora na cidade de Cantuária (*Canterbury*), sudeste da Inglaterra, esta versão de Castelletti não se encontra ainda publicada.

II.4.3: propostas não concretizadas

Há pelo menos três propostas de realização da Sinfonia nº10 que nunca chegaram a ser concretizadas. A primeira dessas é contemporânea dos esforços de Carpenter, Wheeler e Cooke (anos 1950's), e a única intentada por um nativo germânico, **Hans Wollschläger**. Apesar de este autor, que acabou por se tornar mais conhecido como poeta e tradutor, ter transcrito para partitura orquestral todos os andamentos da obra de Mahler, alguns dos quais até com revisões e retoques (cf. Bouwman, *in* Barham, 2002, pp.487-488), acabou mais tarde por abandonar o projeto, alegando que «uma obra-prima, mesmo na forma de fragmento, não deve ser adulterada»³²⁷ (*apud* Bouwman, op. cit., p.487).

Bouwman (op. cit., pp.488-489) refere ainda a vontade expressa pelo estudioso americano **Barry Guerrero** de intentar igualmente uma realização da obra, dando mesmo uma descrição detalhada de várias opções que tomaria na sua versão. Porém à data presente não há mais referências a tal versão, nem qualquer informação sobre eventuais razões para um mais que aparentemente abandono do projeto.

Finalmente, e numa versão preliminar do artigo em linha dedicado à Sinfonia nº10 de Mahler na Wikipedia³²⁸, referia-se que o maestro norte-americano **Leonard Slatkin**, que até efetuou a primeira gravação da 1ª versão de Mazzetti (cf. Introdução, p.18) ponderou também ele tentar uma realização da *Décima*. Entretanto o referido artigo colaborativo foi alterado e esta menção retirada, não sendo possível discernir se se tratou de uma possibilidade efetiva, ou apenas um rumor infundado.

³²⁷ «[...] a masterpiece even in the form of a fragment must not be tampered with».

³²⁸ *in* [http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_(Mahler)) (acesso em linha anterior a 22/Março/2009 – posteriormente o artigo foi modificado, mas ainda é possível aceder à versão antiga do texto em: [http://web.archive.org/web/20090322021914/http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_\(Mahler\)](http://web.archive.org/web/20090322021914/http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_(Mahler))).

II.4.4: outras versões

II.4.4.a: versões preliminares

A versão pioneira de **Křenek et al.**, recuperando os *Adagio* e *Purgatorio* da Sinfonia nº10, foi completamente suplantada, sensivelmente a partir da segunda metade do séc. XX, quer pela versão oficial do *Adagio* sob a chancela da *Internationale Gustav Mahler Gesellschaft*, quer depois pela versão completa (*performing version*) de Deryck Cooke. Hoje desapareceu virtualmente das salas de concerto, muito por causa do ineficaz efeito que produz o *Purgatorio* deslocado do seu lugar na estrutura da obra. O *Adagio* inicial ainda recebe ocasionalmente execuções como peça independente, mas é-o agora sempre na versão de Erwin Ratz discutida a seguir.

Segundo Daniels (1996, p.241), a instrumentação específica para esta versão organizada por Křenek é:

3 flautas (uma dobra em flautim)

3 oboés

3 clarinetes

3 fagotes

4 trompas

4 trompetes

3 trombones

1 tuba

tímpanos (1 executante)

percussão (1 executante)

harpa

cordas

Já a versão do *Adagio* exclusivamente por **Erwin Ratz**, numa edição revista crítica para a Sociedade Internacional Gustav Mahler de Viena como a sua versão oficial, foi a única porção da *Décima* que vários famosos maestros conceituados aceitaram apresentar em concerto. Ratz parte do pressuposto que este foi o único andamento que Mahler deixou em estado viável para execução com correções menores por parte do editor, pois no caso das outras duas partituras orquestrais que ainda chegou a realizar (para o *Scherzo I* e o *Purgatorio*), as texturas são tão esparsas e incompletas, que Ratz recusou a possibilidade de resgatá-las.

A instrumentação desta versão de Ratz para o *Adagio* é em tudo igual à de Křenek acima, apenas omitindo as partes de tímpanos e percussão, que o próprio Mahler não incluiu no primeiro andamento.

II.4.4.b: arranjos

Como também já foi referido anteriormente, do *Adagio* com que abre a Sinfonia nº10, realizaram-se três arranjos para formações reduzidas. Identificam-se aqui por ordem cronológica, e o primeiro é da autoria de Hans Stadlmair, realizado em 1971 para a editora *Peters*. Está concebido para um grupo exclusivamente de cordas, num total de 15 instrumentistas, distribuídos em 8 violinos, 3 violas, 3 violoncelos e 1 contrabaixo.

Já no séc. XXI (2007-08), Cliff Colnot readaptou este andamento para um ensemble misto de 23 instrumentistas, e que foi publicado pela Universal Edition. Esta é a formação detalhada:

flauta (dobra em flautim)
oboé
corne-inglês
clarinete em lá
clarinete-baixo
fagote
trompa
trompete
trombone
percussão (1 executante)
harpa
3 violinos I
3 violinos II
3 violas
2 violoncelos
1 contrabaixo

Finalmente, e mais recentemente, Serge Ollive, compositor francês que agora escreve sob o pseudónimo Paul Sterne, realizou também ele uma versão para ensemble misto, neste caso de 16 instrumentistas. A sua instrumentação específica é:

1 flauta
1 oboé
1 clarinete
1 fagote
2 trompas
1 trompete
4 violinos
2 violas
2 violoncelos

II.4.4.c: abordagens alternativas

Da *performing version* de Cooke existe uma transcrição para piano solo, realizada em colaboração entre o compositor britânico Ronald Stevenson (n.1928) e o pianista Christopher White (n.1984), por quem entretanto foi gravada em CD (etiqueta *Divine Art*, disco **dda 25079**³²⁹). Stevenson terá escrito uma redução apenas do *Adagio* em 1987, mas que só foi estreada em 2002 na então Checoslováquia³³⁰. Aparentemente baseou-se nessa altura não na versão de Cooke, mas na realidade na de Křenek *et al.*, de 1924³³¹. White pegou no trabalho de Stevenson e decidiu dar-lhe continuidade, concluindo a tempo do 150º aniversário de Mahler (2010) a sua própria redução dos andamentos II a V, com ajuda e assistência de Stevenson.

Esta prática de um virtuosismo pianístico dedicado à redução de obras orquestrais grandiosas tem precursores nomeadamente em Liszt e Busoni, sendo admirável, por exemplo, o esforço de redução de todas as sinfonias de Beethoven pelo primeiro. Também das obras sinfónicas de Mahler há transcrições pianísticas, de resto para todas elas, e que vão desde as reduções das Sinfonias nºs 1 e 2 pelo seu protegido e amigo próximo Bruno Walter, até à versão do próprio Mahler para vozes e piano de *Das Lied von der Erde*.

Também para órgão solo o compositor francês Paul Sterne anuncia no seu sítio em linha (<http://www.paulsterne.net>) a realização de reduções de todas as sinfonias, incluindo *Das Lied von der Erde* e o *Adagio* da Sinfonia nº10³³².

Igualmente do primeiro andamento (*Adagio*) existe ainda uma recomposição usando *samples* e efeitos eletrónicos por Matthew Herbert, gravada para a etiqueta Deutsche Grammophon, e lançada em 2010³³³.

³²⁹ Cf. <http://www.divine-art.co.uk/CD/25079info.htm> (acesso em linha a 18/Dezembro/2013).

³³⁰ Cf. <http://www.divine-art.co.uk/CD/rev25079.htm> (acesso em linha a 18/Dezembro/2013).

³³¹ idem, ibidem.

³³² Cf. <http://www.paulsterne.net/#!the-mahler-organ-project/cmzo> (acesso em linha a 18/Dezembro/2013).

³³³ Cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_\(Mahler\)#Recomposition_of_the_First_Movement](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_(Mahler)#Recomposition_of_the_First_Movement) (acesso em linha a 18/Dezembro/2013).

III: SINFONIA Nº10 EM FÁ# MAIOR – UMA REINVENÇÃO DOS ESBOÇOS PARA GRANDE ENSEMBLE

Nenhum conhecimento de Mahler está completo sem a experiência ao vivo da sua Décima Sinfonia.

*Norman Lebrecht*³³⁴

III.1 – Uma reinvenção dos esboços

III.1.1: Estado da Arte

Orquestrações, arranjos, adaptações, realizações e/ou conclusões de obras inacabadas/incompletas são uma constante histórica na música ocidental, apesar de um certo puritanismo reinante acerca da autenticidade do ato criativo. Desde Bach, cujos primeiros concertos para cravo são na realidade adaptações de concertos para violino de Vivaldi, passando por Mozart, que reorquestrou completamente *Der Messiah* de Haendel, até à agora famosíssima orquestração que Maurice Ravel deslindou do original para piano dos *Quadros de uma Exposição* de Modest Mussorgsky, incontáveis são os casos de cruzamentos entre passado e presente nas mais diversas épocas históricas. E no campo das realizações/ conclusões de obras truncadas não é menos vulgar que as gerações seguintes se sintam impelidas a tentar terminar o que ficou por concluir. O *Requiem K.626* de Mozart é porventura o exemplo mais célebre, principalmente na versão acabada pelo seu discípulo Franz Xaver Süssmayr, mas já no séc. XX também o *Concerto para Viola* e o *Concerto para Piano nº 3* de Béla Bartók³³⁵, ou a oratória *Die Jakobsleiter* (*A Escada de Jacob*) de Arnold Schoenberg³³⁶, são alguns dos múltiplos exemplos de obras que acabaram por se materializar apenas após o envolvimento de outrem na sua concretização póstuma. Ainda recentemente a Sinfonia nº 4 de Henryk Górecki (1933-2010), uma encomenda da Orquestra Filarmónica de Londres e uma das derradeiras obras em que o compositor trabalhou, foi concluída pelo seu filho também compositor Mikołaj Górecki (n.1971)³³⁷, e as óperas *Turandot*

³³⁴ «No knowledge of Mahler is complete without the live experience of his Tenth Symphony», in *Why Mahler?*, p.204.

³³⁵ Ambas as obras foram acabadas pelo seu amigo e discípulo Tibor Serly (1901-1978). A partir dos anos 1990's o filho do compositor, Péter Bartók (n.1924) retrabalhou ambas as partituras, propondo novas versões em ambos os casos (fonte: sítio em linha do editor, Boosey & Hawkes, http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=2694).

³³⁶ Concluída, a pedido da segunda mulher do compositor, Gertrude, por Winfried Zillig (1905-1963), aluno de Schoenberg; cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Die_Jakobsleiter.

³³⁷ Cf. <http://www.boosey.com/cr/news/Gorecki-s-Symphony-No-4-first-performances-announced/100288> (acesso em linha a 20/Dezembro/2013).

de Puccini e *Lulu* de Alban Berg, são mais alguns exemplos de obras que, deixadas inacabadas pelos seus autores, foram posteriormente concluídas com considerável sucesso por outros.

O próprio Mahler foi responsável pela conclusão da ópera inacabada de Carl Maria von Weber *Die drei Pintos* (*Os três Pintos*), para a qual contribuiu com uma abundante quantidade de música nova de sua própria autoria, alegadamente baseada nos rascunhos de Weber. Este acabou mesmo por ser o seu primeiro grande triunfo como ‘compositor’, e mais tarde serviu de argumento a Carl Moll³³⁸, padrao de Alma Schindler, para contrapor à inflexível recusa de Bruno Walter em contribuir para, ou mesmo apoiar a conclusão da derradeira sinfonia de Gustav Mahler, seu mestre. Mahler também retocou consideravelmente a orquestração de todas as sinfonias de Robert Schumann³³⁹, e tomou liberdades interpretativas polémicas com várias das sinfonias de Beethoven, incluindo igualmente retocar-lhes a instrumentação, tendo não só sido mal recebidas à época³⁴⁰, como seriam certamente inaceitáveis nos dias de hoje. Interveio ainda na estrutura de algumas óperas de Mozart, nomeadamente acrescentando um recitativo completamente novo a *As Bodas de Fígaro*³⁴¹, para além de ter refeito os libretos das óperas *Euryanthe* e *Oberon*, também de Carl Maria von Weber³⁴². Elaborou uma suite para orquestra constituída por andamentos retirados de várias obras de Bach (em que igualmente realizou o baixo cifrado), e chegou mesmo a compor parte do *finale* do 1º ato da ópera *Es war einmal* (*Era uma vez*) do seu contemporâneo Alexander Zemlinsky³⁴³, que Mahler dirigiu em 1900 em Viena durante a vigência do seu consulado como diretor na *Hofoper*.

Porém o preconceito continua a existir, e muitos ainda recusam obras que sequer superficialmente aparentem intrusão extrínseca, esquecendo que a prática de *Retuschen* [retocar] do próprio Mahler foi seguida por vários maestros ao longo do séc. XX, muitas vezes alterando significativamente a intenção original do compositor³⁴⁴. Sendo absolutamente

³³⁸ Carl [ou Karl] Moll (1861-1945) foi um proeminente pintor austríaco, discípulo de Emil Schindler (pai de Alma, futura esposa de Mahler). Casou em segundas núpcias com a mãe de Alma, Anna Bergen, após a morte de Schindler.

³³⁹ David Matthews, no livrete que acompanha o CD Decca (nº4780037) com a gravação integral das sinfonias de Schumann na edição de Mahler pela Orquestra do *Gewandhaus* de Leipzig, dirigida por Riccardo Chailly, refere que as revisões de Mahler foram essencialmente ao nível da dinâmica e agógica, mas também na instrumentação, especialmente modificando as partes dos metais, que, ao tempo de Schumann, sendo naturais, tinham limitações sobejamente conhecidas nas secções modulantes. Porém, em pelo menos uma situação (final do quarto andamento da Sinfonia nº2, op.61), a intervenção de Mahler foi bem mais radical, alterando a harmonia original de Schumann. Matthews contabiliza as alterações de Mahler em 830 no caso da Sinfonia nº1, 355 na nº2, 465 na nº3, e finalmente 466 na Sinfonia nº4.

³⁴⁰ Cf. Marković-Stokes (2004, p.37 – Appendix 3), onde esta autora disponibiliza o folheto que Mahler fez distribuir pela audiência de um polémico concerto que dirigiu com a Orquestra Filarmónica de Viena a 22 de Fevereiro de 1900, onde defendia e explicava a sua posição ao retocar as obras de Beethoven, neste caso específico a Sinfonia nº9, *Coral*, que era apresentada nesse concerto. O seu hábito de mexer nas obras do mestre de Bona começa por esta altura a criar anticorpos em muitos quadrantes culturais da sociedade de Viena.

³⁴¹ Cf. La Grange, 1984 [3º vol.], p.1279.

³⁴² Cf. Kennedy, 1990, p.197.

³⁴³ Cf. Kennedy, idem, p.203.

³⁴⁴ Sobre este tema refere-se o leitor para o trabalho académico de Hoy (1991), intitulado precisamente *A comparison of selected performing editions of the Robert Schumann symphonies*, onde esta autora compara precisamente práticas interpretativas e ingerências no texto musical original do compositor por nada menos que 16 maestros.

consensual que ninguém senão o próprio compositor poderia jamais conceber uma obra na sua plenitude artística, não é menos verdade que a potencial questão ética da intromissão alheia no mistério do ato criativo é, as mais das vezes, largamente compensada pela descoberta e fruição de verdadeiras obras-primas, que de outra forma permaneceriam irremediavelmente perdidas nas pautas de uns quantos papéis condenados à museologia.

Como tão eloquentemente evidenciou Michael Steinberg no seu artigo sobre a Sinfonia nº10 de Mahler³⁴⁵,

somos inconsistentes nos nossos sentimentos sobre o que fazer com obras musicais inacabadas. Aparentemente preferimos que a Arte da Fuga termine onde a cegueira e doença final impediram a mão de Bach de continuar, mas durante dois séculos temos aceitado “conclusões” de vários graus de competência para o Requiem de Mozart. Na estreia de Turandot, Toscanini recusou-se a prosseguir para além do que havia sido escrito pelo próprio Puccini, mas desde então a obra tem florescido com a robusta e bem conseguida conclusão de Franco Alfano. A realização de Friedrich Cerha para o 3º ato [da ópera] Lulu de [Alban] Berg – mais um trabalho de secretaria do que criativo – tem tido aceitação, mas continuações e “conclusões” por Peter Gülke e Brian Newbould de algumas das sinfonias inacabadas de Schubert (mas não incluindo a Incompleta) têm-se deparado com ceticismo³⁴⁶.

No caso da derradeira criação mahleriana, Coburn (*in* Naturlaut vol. 4 nº 3, p.18) opina que «uma realização em coautoria [...] é o que será necessário para a *Décima* de Mahler entrar [definitivamente] no cânone das suas obras»³⁴⁷. Esta opinião, de alguém que até dedicou uma dissertação de doutoramento precisamente à génese da Sinfonia nº10³⁴⁸, consubstancia-se no paradoxo desta obra final do compositor austríaco, pois se «existe aqui tanto material [musical], algum em estado bastante avançado»³⁴⁹, a verdade é que «não devemos esquecer que a *Décima* Sinfonia estava longe de concluída pelas mãos de Mahler, e apesar de minimamente esboçada de ponta a ponta, dificilmente se pode considerar existir num estado próximo de definitivo» (op. cit., idem)³⁵⁰. Não deixa ainda assim de frisar também que «seria indesculpável permitir que os

³⁴⁵ «Symphony No. 10 by Gustav Mahler» *in* Naturlaut (s.d.; sem indicação de volume ou página).

³⁴⁶ «We are inconsistent in our feelings about what to do with unfinished compositions. We seem to prefer Bach's Art of Fugue to stop where Bach's blindness and last illness halted his hand, but for two centuries we have accepted "completions" in various degrees of competence of Mozart's Requiem. At the premiere of Turandot, Toscanini refused to proceed beyond what had been written by Puccini himself, but ever since, the work has flourished with the robustly workman-like conclusion by Franco Alfano. Friedrich Cerha's realization of Act 3 of Berg's Lulu — more a secretarial than a creative task — has been accepted, but continuations and “completions” by Peter Gülke and Brian Newbould of some of Schubert's unfinished symphonies (but not including the Unfinished) have met with skepticism».

³⁴⁷ «A co-authored completion [...] is what will be required if Mahler's Tenth Symphony is to enter the canon of his works».

³⁴⁸ Steven D. Coburn, *Mahler's Tenth Symphony: Form and Genesis* (2002), dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de Nova Iorque (E.U.A.).

³⁴⁹ «[...] there is so much material here, some of it fairly advanced [...]».

³⁵⁰ «We must never forget that the Tenth Symphony was far from finished by Mahler's hands, and although at least minimally sketched from end to end, hardly exists in anything like a definitive state».

esboços elanguescessem em silêncio»³⁵¹ (idem, ibidem), e que esta sinfonia representa o «grande esforço [criativo] final de Mahler»³⁵² (Coburn, op. cit., p.13).

Apesar dos obstáculos que será sempre necessário ultrapassar para recuperar a *Décima*, parece indiscutível que «temos praticamente completos os materiais do que se tornaria a Sinfonia acabada» (Coburn, op. cit., p.18)³⁵³. E é precisamente o estado adiantado em que Mahler deixou a sua composição, indubitavelmente apresentando um discurso musical contínuo e orgânico na sua linearidade global, que justifica o seu resgate para o campo da performance, pois se é verdade que «há secções tão esparsamente esboçadas que um enorme grau de intervenção criativa seria necessário simplesmente para torná-las executáveis»³⁵⁴, esta opinião de Coburn, mais do que uma objeção, é antes um claro apelo contra o preconceito musicológico purista de recusar a ingerência estranha à mão de Mahler.

III.1.2: Enquadramento

Morris (1996, p.25) argumenta que «foi o génio de Mahler quem reconheceu que a grande escala [sinfónica] e o intimismo da música de câmara não são senão dois aspetos do mesmo todo, reconciliando-os na sua música», pois apesar de a sua faceta mais visível serem as «enormes sinfonias em vasta escala», ele é também o «compositor de miríades detalhes de natureza íntima e longe do épico». Este é sem dúvida o mais estruturado argumento justificador da adaptabilidade e crescente interesse na música de Mahler do ponto de vista de formações instrumentais mais concisas.

Na realidade já Schoenberg e seus discípulos, ainda quase contemporaneamente ao próprio Mahler, se haviam apercebido do potencial camerístico da sua música, e realizaram, consequentemente, várias versões para pequenos ensembles de obras mahlerianas tais como a Sinfonia nº4 ou *Das Lied von der Erde*. O intento inicial fora mais um de ordem prática, isto é, de as tornar viáveis para apresentação no âmbito dos meios limitados da sua “Sociedade Privada de Concertos”, mas Schoenberg pretendia igualmente incentivar os seus alunos a estudar os mestres, e que melhor forma do que trabalhando e reinventando as suas obras. Esta acabou por tornar-se uma excelente forma de ouvir a música de Mahler e outros românticos germânicos, objeto primordial da atenção da escola schoenberguiana, mas compositores como Debussy ou Busoni foram igualmente abordados. A perspetiva límpida e transparente que adquire a audição de tais grandiosas obras neste formato instrumental mais contido, é também realçada pela variedade tímbrica que aporta a opção por limitar o número de elementos a basicamente um

³⁵¹ «[...] it would be inexcusable to allow the sketches to languish in silence».

³⁵² «Mahler's great last effort».

³⁵³ «That we have very nearly the complete materials that would have become the finished Symphony seems indisputable».

³⁵⁴ «[...] there are sections so thinly sketched that a high level of creative input would be needed merely to make them playable [...]».

instrumentista por naípe. Desta forma consegue-se limitar substancialmente a dimensão do grupo (especialmente nos naípes de cordas), mas mantém-se uma interessante diversidade de colorido instrumental, representando virtualmente todos os naípes da orquestra.

Já mais recentemente, outros autores têm trabalhado sobre estas mesmas e outras obras de Mahler, sempre numa ótica de propor alternativas com efetivo instrumental mais reduzido. São disso exemplo as versões de Glen Cortese para *Das Lied von der Erde*³⁵⁵ (2006), de Klaus Simon para a Sinfonia nº4 (2007) e a Sinfonia nº9 (2011)³⁵⁶, ou de Cliff Colnot precisamente para o *Adagio*³⁵⁷ [primeiro andamento] da *Décima*, todas editadas pela Universal Edition. Já o compositor francês Serge Ollive (n.1977)³⁵⁸ propôs também algumas reduções de obras mahlerianas, nomeadamente para a inevitável *Quarta* (2008)³⁵⁹, para o *Adagio* inicial da *Décima*, e ainda para os ciclos *Kindertotenlieder* (2010), *Lieder eines Fahrenden Gesellen* (2009) e os *Fünf Rückert-Lieder* (2008). Todas estas versões de Ollive são concebidas para um ensemble-modelo de 16 músicos que predefiniu, assim constituído:

flauta (podendo dobrar em flautim e flauta-alto)
oboé (podendo dobrar em corne-inglês)
clarinete (podendo dobrar em clarinete-baixo)
fagote (podendo dobrar em contrafagote)
2 trompas
trompete
4 violinos
2 violas
2 violoncelos
contrabaixo

Mas a mais ambiciosa redução orquestral jamais escrita, dentro deste conceito de síntese instrumental de grandes obras românticas, é certamente a versão que o compositor inglês Jonathan Dove (n.1959) deslindou para a colossal *Tetralogia* de Richard Wagner. Escrita para a então *City of Birmingham Touring Opera* [atualmente *Birmingham Opera Company*] em 1990, Dove concebeu uma adaptação do ciclo de quatro óperas d' *O Anel dos Nibelungos* (*Der Ring des Nibelungen*) para um ensemble de 18 instrumentistas, a ser apresentado em dois dias

³⁵⁵ Na realidade Cortese propõe duas novas orquestrações desta obra: uma para um ensemble instrumental de 16 a 20 músicos, e ou para orquestra de câmara de cerca de 40-50 elementos.

³⁵⁶ Simon propõe, tal como Cortese, versões muito flexíveis, podendo ser executada por agrupamentos de entre 16 a 32 músicos.

³⁵⁷ Colnot concebeu esta versão para um ensemble fixo de 23 instrumentistas: 1 flauta/ 2 oboés/ 2 clarinetes/ 1 fagote/ 1 trompa/ 1 trompete/ 1 trombone/ 1 percussão/ 1 harpa/ 3 primeiros-violinos/ 3 segundos-violinos/ 3 violas/ 2 violoncelos/ 1 contrabaixo.

³⁵⁸ Entretanto este compositor passou a compor sob o pseudónimo Paul Sterne (novo sítio oficial em linha: <http://www.paulsterne.net/>). Porém, em comunicação direta via correio eletrónico com o presente investigador, o francês referiu que os arranjos de obras de Mahler que realizou ainda sob o nome de Serge Ollive se mantêm com essa autoria atribuída.

³⁵⁹ A *Quarta* e A *Canção da Terra* foram as primeiras obras a ser abordadas para estas propostas de redução instrumental muito provavelmente por serem as que já têm originalmente um trabalho orquestração muito depurado e leve. Não deixa de ser significativo que depois destas tenha sido a *Nona* a também ser rearranjada por Klaus Simon, ela que pertence igualmente à trilogia criativa final de Mahler.

consecutivos (ao invés dos originais quatro previstos por Wagner). Esta empreitada (apropriadamente denominada *The Ring Saga*³⁶⁰), exigiu não só um cuidadoso trabalho de redução das massas sonoras, como mesmo uma reformulação da dramaturgia, por forma a não ferir o enredo, mas permitindo uma limitação da duração consentânea com a nova formação instrumental proposta (houve também uma necessidade de reformulação das personagens e partes vocais implicadas). Esta versão já foi apresentada em vários países (incluindo Portugal³⁶¹), e pode ser uma interessante forma de introduzir novos públicos à aparente megalomania wagneriana.

No caso da Sinfonia nº10, deve assumir-se que uma transcrição meramente editorial do esboço, isto é, sem adições e/ou alterações ao texto musical original do compositor «não faz justiça a Mahler»³⁶² (Coburn, *in* Naturlaut, vol.4 nº3, p.18). E é o já referido Ollive que, indiretamente, acaba por também corroborar esta perspetiva, ao levantar o véu sobre uma certa nova atitude de compositores e arranjadores atuais relativamente ao ato de reinstrumentação de obras do passado em geral, e mahlerianas em particular: segundo esclarece «todos os [meus] arranjos se destinam a fazer redescobrir a obra original, o “texto” original, dando-lhe uma nova paleta de cores, uma nova frescura»³⁶³, portanto destacando o facto de não se tratar tão-somente de orquestrações *stricto sensu*, mas antes novas leituras do próprio conteúdo musical. Prossegue ainda:

O meu objetivo não é certamente de substituir a orquestra sinfónica, nem de tomar os arranjos como verdade absoluta, mas antes como alternativas. Os arranjos Philharmonique Miniature [o conceito de 16 instrumentistas burilado por Ollive, e já atrás explicitado] não foram feitos para substituir a obra original, mas para despertar a curiosidade, para permitir ao público descobrir uma obra de um outro ângulo.³⁶⁴

Esta é efetivamente também a perspetiva da reinvenção dos esboços que ora se propõe no âmbito do presente trabalho: orquestrar a Sinfonia nº10 de Mahler na sua totalidade, mas de base concebida para um ensemble instrumental de 21 músicos. O estado incompleto dos rascunhos, se por um lado dificulta o trabalho de recuperação do texto musical, por outro abre

³⁶⁰ cf. <http://www.birminghamopera.org.uk/the-ring-saga>.

³⁶¹ Porto, Casa da Música, Setembro/2011. Na verdade, nessa altura o REMIX-ensemble, agrupamento residente da Casa da Música, apresentou o projeto num formato em três dias consecutivos:

- sexta, 16/Setembro, 21h – *O Ouro do Reno*
- sábado, 17/Setembro, 15h – *A Valquíria* | 21h – *Siegfried*
- domingo, 18/Setembro, 18h – *O Crepúsculo dos Deuses*

(fonte: <http://www.viva-agenda.com/evento/19535/Ring+Saga>).

³⁶² «[...] does not do Mahler justice».

³⁶³ «Tous les arrangements sont destinés à faire re-découvrir l'œuvre originale, le "texte" original, en lui donnant une nouvelle palette de couleurs, une nouvelle fraîcheur» (originalmente em: <http://www.serge-ollive.com/projet.miniature.html> – sítio em linha descontinuado, mas o autor, que agora escreve sob o pseudónimo Paul Sterne, autorizou, em contacto direto com o presente investigador via correio eletrónico, esta e outras citações sob o nome Serge Ollive).

³⁶⁴ «Mon but n'est surtout pas de remplacer l'orchestre symphonique, ni de prendre les arrangements comme Vérité, mais comme alternative. Les arrangements pour le Philharmonique Miniature n'ont pas été faits pour se substituer à l'œuvre originale, mais pour éveiller la curiosité, pour permettre au public de découvrir un œuvre sous un autre angle».

a porta a uma abordagem alternativa (e criativa) como esta, já que se pode precisamente considerar a obra, em certo sentido, “aberta”.

A abordagem criativa consubstancia-se aqui numa efetiva remodelação do conteúdo dos rascunhos mahlerianos – daí o emprego do termo ‘reinvenção’. De facto não só se tornou necessário recuperar/completar musicalmente extensas secções da obra, recorrendo nomeadamente ao expediente da composição *pastiche* (especialmente no que concerne a vozes secundárias e contraponto, mas num ou noutro ponto mesmo clarificando o contorno melódico principal e o movimento harmónico), como a perspetiva de orquestrar de raiz os esboços para uma formação instrumental tão dissemelhante da usada por Mahler, obrigou a uma conceção completamente inovadora de todo o universo sonoro da *Décima*.

De resto o presente autor, além de aficionado pela música de Gustav Mahler, pode reclamar extensa experiência junto do catálogo do sinfonista austríaco, tendo já dirigido várias das suas obras, com particular destaque para versões de ensemble da Sinfonia nº4 e de *Das Lied von der Erde*. Também a experiência de execução ao vivo da versão agora proposta, estreada no dia 10 de Junho de 2014 pela Camerata Nov’Arte, dirigida por este autor (*vide* Parte 2 – *Gravação*) possibilitou a correção e aperfeiçoamento de vários detalhes, que em muito contribuíram para melhorar o resultado global.

A inovação da presente versão centra-se, pois, na abordagem diferenciada aos rascunhos, e na perspetiva contemporânea da sua instrumentação. Insere-se ainda num movimento internacional atual de releitura das obras mahlerianas em formatos instrumentais mais concisos. Porém, enquanto nesses outros casos de abordagens alternativas há meramente uma intenção de reduzir o efetivo instrumental, na presente reinvenção vai-se mais longe, propondo uma verdadeira reelaboração do material musical numa roupagem instrumental assumidamente moderna. É como se de uma tradução poética se tratasse: o conceito/ mensagem original mantém-se, mas os meios da sua apresentação divergem.

III.1.3: Caracterização do trabalho

Kennedy (1990, p.105) opina que «a orquestra de Mahler pode apropriadamente ser comparada a uma vasta orquestra de câmara»³⁶⁵. Esta afirmação constitui o mote principal que despoletou a realização da presente reinvenção dos esboços mahlerianos para a sua décima sinfonia. Se tradicionalmente ligamos a estética de Mahler com a grandiloquência tardo-romântica germânica, não é menos relevante que no seu tríptico criativo final, de que a *Décima* constitui o derradeiro esforço, o apuro da orquestração/instrumentação atingiu um tal esmero que levou ao seu uso da grande orquestra sinfónica com uma subtilidade equivalente à de um pequeno grupo instrumental (*i.e.*, ensemble). Ernest Křenek (*apud* Coburn, 2002, p.4) refere que a

³⁶⁵ «[...] Mahler’s orchestra can aptly be compared to a vast chamber orchestra [...]».

transparência de orquestração que caracteriza o estilo mahleriano na trilogia final de obras «parece provar a vitalidade do génio de Mahler que, depois de ter manipulado as massas gigantes da Oitava Sinfonia, embarcasse nessa nova tendência de experimentação no sentido de características mais subtis e do género de música de câmara», acrescentando ainda que «certamente ele [Mahler] não desconhecia a viragem de Schoenberg nessa direção»³⁶⁶.

É precisamente Schoenberg que lança mais alguma luz sobre este amplo conceito de reorquestrações, arranjos e adaptações. Segundo Türrcke (1982, p.5) a ideia do compositor era que «uma transcrição adequada deve ser um trabalho artístico em si próprio. Ao invés de ser uma mera repetição de todas as notas de uma obra, apenas com instrumentos diferentes, uma transcrição implica na verdade mais do que a mera palavra sugere: significa a *re-composição* da obra *para* um grupo diferente de instrumentos; requer a mudança da composição do original de uma forma tal que a obra, a sua ideia e espírito (“Gedanke”) recebe com a nova escolha de instrumentos a sua aparência mais adequada» (*itálicos* de Türrcke)³⁶⁷.

Assim a abordagem na presente reinvenção da *Décima* de Mahler é precisamente também uma de recomposição do original, concebendo as texturas em falta no esboço adaptadas diretamente à realidade instrumental para que se destinam, isto é um ensemble. Seguir um processo mais enviesado em que se conceberiam inicialmente as adições texturais *pastiche* como Mahler as conceberia (*i.e.*, orquestralmente), e só depois então se adaptavam à formação instrumental reduzida alvo desta reinvenção, seria não só tortuoso como altamente especulativo.

O primeiro passo para a concretização da presente versão foi decidir o formato instrumental específico a trabalhar. Partindo de um modelo de formação instrumental próximo do usado pela “Sociedade Privada de Concertos” em Viena nos primórdios do séc. XX, chegou-se a um formato que representa todos os tradicionais naipes instrumentais da orquestra (madeiras, metais, percussão e cordas, incluindo harpa), mas, ao mesmo tempo, introduz originalidades tímbricas como o saxofone, o eufónio ou o acordeão, para além de um amplo uso de percussões, das tradicionais em Mahler às mais modernas, ou mesmo instrumentos de uso corrente na atualidade mas tão pouco mahlerianos como a flauta-alto, o clarinete-contrabaixo, ou o fliscorne (*Flügelhorn*). Por questões de praticabilidade abre-se a possibilidade de o acordeão ser substituído por um harmónio, já que o princípio de produção de som é idêntico em ambos os instrumentos, e desta forma se alarga a paleta de possibilidades de abordagem desta versão por grupos com realidade estruturais diversas.

³⁶⁶ «[To me] it seemed to prove the vitality of Mahler's genius that, after having manipulated the gigantic masses of the Eighth Symphony, he should embark upon experimentation with the new trend toward subtle, chamber-music-like features. He certainly was not unaware of Schoenberg's turn in that direction».

³⁶⁷ «[It was] the composer's idea that an adequate transcription be a work of art in itself. Rather than being a mere repetition of all the work's notes, only with different instruments, transcription actually implies more than the word itself suggests: it means the *re-composition* of the work *for* a different set of instruments; it requires the changing of the composition of the original in such a way that the work, its idea and spirit (“Gedanke”) receives with the new set of instruments its most appropriate appearance».

A formação instrumental específica aqui proposta (21 instrumentistas) é então a seguinte:

flauta (dobra em flautim e flauta-alto)
oboé (dobra em corne-inglês)
clarinete (dobra em requinta e clarinete-contrabaixo)
saxofone (sopranino, alto e tenor)
fagote (dobra em contrafagote)
trompa (dobra em tuba wagneriana)
trompete (dobra em fliscorne e *ad lib.* trompete-piccolo)
eufónio
acordeão
harpa
2 percussionistas
4 violinos
2 violas
2 violoncelos
1 contrabaixo

A abordagem é assim, em certa medida, pós-moderna, na perspectiva em que contrapõe elementos mais tradicionais (a estética mahleriana), com outros mais típicos da modernidade (a formação instrumental), tentando uma simbiose sintomática dos movimentos pós-atonais mais recentes, que vieram responder a uma certa decadência das estéticas cerebralistas da segunda metade do séc. XX.

III.1.4: Problemas

III.1.4.a: Agógica

Sobre a questão dos *tempi* afirmou Richard Wagner (1985, p.21) da sua própria prática, e respetiva evolução ao longo da carreira:

Nas minhas óperas iniciais dei instruções detalhadas quanto aos *tempi*, indicando-os (segundo pensava) com precisão por meio de marcações metronómicas. [...] Nas minhas obras mais recentes omiti as indicações metronómicas, descrevendo meramente em termos gerais o tempo principal, prestando, contudo, particular atenção às várias modificações de tempo.³⁶⁸

³⁶⁸ «In my earlier operas I gave detailed directions as to the tempi, and indicated them (as I thought) accurately, by means of the Metronome. [...] In my later works I omitted the metronome and merely described the main tempi in general terms, paying, however, particular attention to the various modifications of tempo».

Mahler, um confesso admirador de Wagner, conhecia certamente estas palavras, tanto mais que também ele optou por não incluir qualquer indicação metronómica em nenhuma das suas obras, deixando, todavia, as suas partituras repletas de um sem-fim de anotações tipificando diversas variações de tempo. Termos como *zurückhalten*, *drängend*, *ruhig*, *fliegend*, *nicht eilen*, *nicht schleppend*, entre uma miríade de outros, tornaram-se idiomáticos da estética mahleriana, e de um léxico musical inconfundível na obsessão com a clareza do texto musical.

Em relação à *Décima*, e como Mahler não passou de uma fase preliminar na conceção da obra, este trabalho de detalhe agógico não chegou a ser realizado. De resto é notório o decrescente grau de elaboração dos cinco andamentos, em que o *Adagio* inicial atingiu o estado mais adiantado, incluindo a criação de uma partitura orquestral (mesmo assim com umas quantas deficiências), e a única exceção será o quarto andamento (*Scherzo II*) que ficou em estado ainda mais rudimentar que o *Finale*.

Uma das principais tarefas do revisor na recuperação da *Décima*, a par com a da orquestração, é pois munir a partitura de pormenorizadas indicações de *tempi* que permitam uma eficiente descodificação da notação mahleriana, mas, simultaneamente, que derivem da análise do seu próprio conteúdo musical. Neste capítulo, e no que à presente reinvenção diz respeito, foi de primordial importância analisar também outras obras de Mahler, particularmente as duas completas que partilham com a *Décima* o grupo da sua trilogia sinfónica final (*Das Lied von der Erde* e Sinfonia nº9), e de onde foi possível recuperar a prática de nomenclatura agógica típica desta sua derradeira fase criativa, bem como, inclusive, adaptar termos idênticos para situações conceptualmente similares.

Todas as opções da presente versão tomaram em consideração, todavia, as especificidades intrínsecas da *Décima*, procurando criar um objeto sonoro bem enquadrado esteticamente, mas ímpar na conceção, como parece ter sido a intenção de Mahler.

III.1.4.b: Dinâmicas

Tal como em relação à terminologia agógica, também em relação à gradação dinâmica o trabalho de revisor é extenso e complexo. Mahler foi deixando, aqui e ali, algumas indicações dinâmicas anotadas no esboço, como « *fff* » no c.505 do *Scherzo II*, ou « *p subito* » em c.50 do *Finale*. Mas estas nem sempre são consistentes, e muito provavelmente várias viriam a sofrer alterações no processo de orquestração que se seguiria, se Mahler tivesse vivido o suficiente.

Assim, a grande maioria das opções de gradação dinâmica ora proposta deve ser considerada editorial, ainda que a sua escolha derive de uma minuciosa e crítica análise do material musical. Procurou-se também contextualizar o texto musical deixado por Mahler nos rascunhos, no âmbito do seu catálogo sinfónico, e estudaram-se as diversas opções dos outros revisores.

Igualmente foram analisadas as poucas indicações que o próprio compositor anotou no esboço, ainda que não viessem todas, muito provavelmente, a prosseguir para a posterior fase de partitura orquestral.

Uma das especificidades da escrita instrumental mahleriana é a coexistência e justaposição de dinâmicas diferentes, e até por vezes extremas – em certos casos *ff* e *pp* podem coexistir numa mesma secção temática, criando planos/camadas sonoras diversificadas e até timbricamente originais. Esta prática foi respeitada e usada de forma consequente, explorando as potencialidades de variação do colorido sonoro do grupo.

Finalmente referir que umas quantas opções dinâmicas derivam, aqui especificamente, da formação instrumental escolhida, e das consequências performativas que daí decorrem no equilíbrio tímbrico e da massa sonora.

III.1.4.c: Percussão

Praticamente toda a parte de percussão na totalidade da presente reinvenção dos esboços para a Sinfonia nº10 é editorial. Mahler não utilizou qualquer instrumento de percussão (nem mesmo tímpanos) na sua orquestração do primeiro andamento (*Adagio*)³⁶⁹, o mais elaborado que deixou, e nos restantes foi deixando apenas indicações pontuais, sendo a mais icónica uma intervenção de grande bombo militar³⁷⁰ na transição entre os quarto e quinto andamentos.

Eis a lista completa das indicações para o uso de percussão deixadas explicitamente por Mahler nos seus rascunhos:

- **II – Scherzo I**
 - cc.17-22: timp.
 - c.41: timp.
 - c.55: timp.
 - c.152: timp.
 - c.251: timp.
 - c.264: timp.
 - c.272: timp.

³⁶⁹ Dos outros revisores, para o *Adagio* Wheeler utiliza apenas tímpanos, Mazzetti apenas bombo Barshai tímpanos e bombo, Carpenter igualmente tímpanos, bombo e acrescenta pratos, Cooke e Gamzou, tal como o próprio Mahler, não utilizam qualquer percussão neste primeiro andamento e Samale-Mazzuca, aparentemente, apenas tímpanos (do que é possível perceber pela audição da gravação em CD). Da versão de Castelletti não foi possível confirmar a opção.

³⁷⁰ A indicação precisa de Mahler é «*vollständige gedämpfte Trommel*» (*tambor [bombo] completamente abafado*).

- c.288: timp.
- c.376: timp.
- c.378: timp.
- c.380: timp.
- c.382: timp.
- c.448: timp.
- c.450: timp.

➤ **III – Purgatorio**

- cc.64-66: timp.
- cc.88-69: timp.
- cc.105-108: timp.
- cc.113-114: timp.
- c.170: tam-tam

➤ **IV – Scherzo II**

- cc.394-397: indicação *trem.* condizente com timp.
- cc.505-508: indicação *trem.* condizente com timp.
- cc.549-556: 2 executantes de timp.
- c.553: bombo
- c.570: bombo+pratos (1 instrumentista)
- c.578: grande tambor [bombo] militar³⁷¹ “completamente abafado”

➤ **V – Finale**

- cc.1 e ss. (várias intervenções até 83): grande tambor [bombo] militar “completamente abafado”

Mahler teve, reconhecidamente, problemas com o uso da percussão na sua Sinfonia nº5 (composta 1901-02, estreada 1904). Alma, que havia ajudado Gustav a copiar a partitura orquestral definitiva, ao ouviu o ensaio geral para a estreia da obra criticou-lhe o uso excessivo de instrumentos de percussão, que, na sua opinião, criavam uma cacofonia sonora e impediam a conveniente audição dos vários temas da obra (Kennedy, 1990, p.73); o compositor concordou e logo começou um longo processo de revisões da *Quinta*, que, neste caso, durou até 1909, tendo mesmo sido a obra que mais vezes reviu^{372 373}.

³⁷¹ *Grosse Militärtrommel* é o termo usado por Mahler – Cooke, na sua versão, especifica ainda que deve ser um «um grande tambor militar de dupla face com um diâmetro de pelo menos 80 cm.» («*Eine grosse doppelseitige Militärtrommel mit einem Durchmesser von mindestens 80 cm.*» – nota de rodapé na p.77 da partitura A.M./Faber).

³⁷² Kennedy (idem, p.194) refere que a *Quinta* teve revisões em 1904, 1905, 1907 e 1909.

³⁷³ Ainda a este propósito, o próprio Mahler, numa carta escrita já em 1911 ao seu colega também maestro Georg Göhler, desabafa que teve de reorquestrar «completamente» a *Quinta* (referindo-se provavelmente à revisão de 1909), e que não percebia como ainda podia cometer «tais erros [...] de principiante» (Kennedy, op. cit., p.167).

O caso específico da percussão merece pois menção particular no âmbito da reinvenção ora proposta, já que funciona aqui como vértice de equilíbrio entre tradição e contemporaneidade. Ao utilizar instrumentos tão típicos da orquestra mahleriana (e por conseguinte que criam a sua sonoridade inconfundível) como o bombo, os pratos de concerto, a *Rute*³⁷⁴, a guizeira³⁷⁵ ou o triângulo, e confrontando-os com outros mais modernos e típicos dos sécs. XX/XXI como a melódica³⁷⁶, o vibrafone, a marimba, o *vibraslap* ou a rela³⁷⁷, procurou-se um ponto de equilíbrio entre uma estética que é de génese romântica, e o aporte de riqueza tímbrica proporcionada pelos instrumentos de percussão que não é de todo negligenciável na escrita instrumental para ensemble do tempo presente.

A lista completa de instrumentos de percussão utilizados na reinvenção que agora se propõe é a seguinte:

- vibrafone
- glockenspiel
- marimba
- xilofone
- 2 Melódicas
- prato suspenso *sizzle* (médio)
- prato suspenso *sizzle* (grande)
- prato suspenso (pequeno)
- prato suspenso (médio)
- prato suspenso (grande)
- 2 jogos de pratos de orquestra
- 2 bombos (com pratos acoplados)
- 2 caixas de rufo
- 2 tambores graves (*floor-drums*)
- crótalos
- 2 *slapsticks*
- tam-tam
- vibraslap
- 2 *Rute*
- 2 guizeiras (1 suspensa)
- rela [catraca]
- 2 triângulos
- pandeireta
- castanholas

Por contrapartida, é de sublinhar a omissão propositada e consciente dos tímpanos aqui, um instrumento marcante na escrita sinfónica de Mahler, mas que se considerou funcionarem

³⁷⁴ Ou *Ruthe*, do alemão para “vareta” ou “chibata”. É um instrumento típico da música janissária turca, originário das bandas militares dos sultões.

³⁷⁵ Também denominada “guizalheira”; o termo alemão é *Schellen*.

³⁷⁶ Aerofone de palhetas livres com funcionamento semelhante ao acordeão e à harmónica de boca; também conhecido como “escaleta”, “clavieta” ou “pianica” (português do Brasil) – fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Escaleta> (acesso em linha a 19/Dezembro/2013).

³⁷⁷ Ou matraca – *ratchet* é o termo inglês, e *Ratsche* o alemão.

melhor em formações orquestrais amplas, não disponibilizando grande diversidade tímbrica a um grupo com vocação mais camerística, como o presente.

A percussão, conjuntamente com o saxofone e o acordeão também usados, representam a tendência futurista que já aqui se defendeu para a Sinfonia nº10. Sem desvirtuar a linguagem mahleriana, o seu contributo é decisivo para pontuar momentos chave da obra, que, de qualquer forma, necessitariam sempre de um reforço textural para se afirmar em contexto performativo. O ouvinte não estranhará em demasia esta intromissão modernista, e tais instrumentos/instrumentistas têm assim uma oportunidade de partilhar uma obra que normalmente lhes estaria vedada.

III.1.4.d: Outros

Demais indicações técnicas, umas intrinsecamente idiomáticas, outras mais típicas da escrita orquestral mahleriana, foram tacitamente acrescentadas à partitura no processo desta reorquestração. Mencionar especificamente no relatório de intervenção que se segue todas as adições circunstanciais à presente partitura, tais como *glissandi* na harpa, *portamenti* nas cordas, *Schalltrichter auf* nas madeiras e trompa, surdinas nos metais e cordas, ou ainda indicações de execução como *pizz.*, *am Steg*, *am Griffbrett*, *am Frosch*, *Spitze*, etc., seria fastidioso e sem relevância significativa para o enquadramento deste trabalho. Considera-se que estas indicações são uma parte integrante do próprio discurso musical, e portanto só em casos de comprovada influência estrutural, ou numa eventual alteração ou correção aos rascunhos originais, é que serão alvo de menção particular. De resto foram igualmente utilizadas técnicas de execução mais modernas (e não usuais em Mahler), como o *flutterzunge* nos sopros, o *bellow shake* no acordeão e diferentes tipos de surdinas no trompete, procurando um enriquecimento adicional do colorido instrumental mais consentâneo com as práticas atuais.

Também a questão da articulação merece menção particular, já que à exceção do primeiro andamento (*Adagio*), Mahler não providenciou muitas indicações nos seus esboços. Certamente nos dois andamentos subsequentes (*Scherzo II* e *Purgatorio*), dos quais também chegou a intentar partituras orquestrais, há umas quantas indicações de pontos [*staccato*] e ligaduras [*legato*], mas em ambos os casos as partituras mostram, a partir de certa altura, sinais de precipitação e urgência em acabar, ressentindo-se a acuidade da notação. Já para os dois andamentos finais (*Scherzo I* e *Finale*) as especificações de articulação tornam-se verdadeiramente fugazes, resumindo-se exclusivamente à notação de umas quantas (poucas) ligaduras de expressão em certos momentos caracterizados por amplas melodias. Outras indicações como *staccato* [.] e/ou acentos [>] desaparecem completamente do esboço mahleriano a partir deste ponto, cabendo ao revisor discernir a melhor opção para cada momento.

Consequentemente, na presente reinvenção virtualmente todas as indicações de articulação a partir do segundo andamento são editoriais, e mesmo em relação ao *Adagio* inicial houve, pontualmente, necessidade de adaptar as articulações originais de Mahler à realidade instrumental do ensemble para que a presente reinvenção foi concebido.

Tratando-se de um dos parâmetros indissociáveis da própria escrita musical, todas as adições/alterações à articulação foram também tacitamente adicionadas.

III.1.5: Heterofonia

Segundo Kennedy (1990, p.157), em 1908, pela mesma altura em que trabalhava na composição de *Das Lied von der Erde*, Mahler teve conhecimento de um artigo sobre heterofonia publicado pelo musicólogo Guido Adler (1855-1941), e em que este a descrevia como «‘polifonia rudimentar irregular’»³⁷⁸. Heterofonia é uma particularidade encontrada em muitas músicas tradicionais não-ocidentais, nomeadamente orientais, árabes e indonésias. Caracteriza-se por uma textura em que duas ou mais versões de uma mesma melodia são cantadas/executadas simultaneamente em várias vozes, produzindo um complexo sonoro que se pode também apelidar de uníssono desigual. É portanto um nível intermédio de complexidade na textura musical entre a monofonia (ou monodia) e a polifonia (ou contraponto).

O termo ter-se-á originado na Grécia Antiga, quando Platão o utilizou para identificar um tipo de música vocal acompanhada por lira (Whitthall, *in* Latham, 2000) em que o mesmo executante cantava e tocava simultaneamente a mesma melodia, com pequenas variações pontuais e localizadas nas duas partes. Esta técnica veio a tornar-se recorrente e mesmo paradigmática da música ocidental moderna, especialmente a partir da 2ª Grande Guerra, onde permitiu fugir aos clichés convencionais de melodia/contraponto/acompanhamento das estéticas mais tradicionais, sendo um artifício que ajudava a criar maior diversidade e riqueza nas texturas sonoras.

Mahler parece ter considerado especialmente adequado ao exotismo da sua nova obra, que era precisamente baseada em poesias de origem chinesa, o uso desta técnica, e de facto *A Canção da Terra* é pontuada, a momentos, por texturas paralelas mas desiguais. Na verdade, e ainda segundo Kennedy (op. cit., idem), estudiosos têm detetado focos pontuais de heterofonia em obras anteriores do compositor, nomeadamente nos *Rückert-Lieder* (1901-2), nos *Kindertotenlieder* (1901-4) e ainda na Sinfonia nº8 (1906-7), demonstrando que mesmo antes do contacto com o trabalho teórico de Adler Mahler procurava, intuitivamente, uma modernização do seu estilo orquestral. É no entanto a partir da sua trilogia final, e em especial

³⁷⁸ «‘rudimentary irregular polyphony’».

em *Das Lied von der Erde*, que o processo passa a ser utilizado mais consequentemente, como pode ser testemunhado pela Fig. 27 abaixo.

The image shows a musical score for two parts: Flauta (Flute) and Contralto (Contralto). The Flauta part is written on a treble clef staff and includes several triplets and a trill. The Contralto part is written on a bass clef staff and includes triplets and sustained notes. The lyrics are in German and are written below the Contralto staff.

Flauta

Contralto

Der Bach singt vol - ler Wohl laut durch das Dun - kel. Die Blu - men blas - sen im Däm mer - schein

Fig. 27
Das Lied von der Erde: cc. ♩+71-80 (partes de fl. e voz, em heterofonia).

Na reinvenção dos esboços da *Décima* ora proposta, este artifício (heterofonia) será utilizado consistentemente como meio para adensar texturas e criar um som orquestral mais rico, apelando ainda à particularidade de ser este um grupo em que todo e cada instrumentista é intrinsecamente, também, um solista.

III.2 – Uma reinvenção dos esboços para grande ensemble: relatório de intervenção

III.2.1: Considerações iniciais

As principais fontes de consulta e pesquisa utilizadas para a fixação do presente texto musical, foram:

- esboços de Mahler, disponíveis em linha no sítio:
[http://www.imsip.org/wiki/Symphony_No.10_\(Mahler,_Gustav\)](http://www.imsip.org/wiki/Symphony_No.10_(Mahler,_Gustav))
- partitura do *Adagio* (Iº andamento), na revisão crítica de Erwin Ratz para a Sociedade Internacional Gustav Mahler;
Universal Edition U.E. 13880 (1964)
- partitura da versão de concerto (sinfonia completa) por Deryck Cooke, assistido por Berthold Goldschmidt, Colin Matthews e David Matthews; esta partitura inclui uma transcrição do esboço mahleriano, bem como explicações e notas ao trabalho de recuperação/orquestração realizado;
Faber Music Ltd./Associated Music Publishers, Inc. (2ª edição, 1989)

Adicionalmente consultaram-se ainda as partituras das outras versões/realizações da obra também disponíveis, pelos seguintes autores:

- Clinton A. Carpenter
- Joseph [Joe] Wheeler
- Remo Mazzetti, Jr.
- Rudolf Barshai
- Yoel Gamzou

Das versões de Michelle Castelletti e da dupla Nicola Samale/Giuseppe Mazzuca não foi possível aceder às partituras. Porém da realização de Samale/Mazzuca consultou-se em audição o CD gravado por Martin Sieghart e a Orquestra Filarmónica de Arnhem, para Octavia Records/Exton Japan, que permitiu verificar algumas opções específicas destes autores. Da versão de Castelletti não houve nenhuma possibilidade de verificar o conteúdo musical (escrito ou áudio), resumindo-se o conhecimento desta partitura às informações sobre génese e instrumentação cedidas pela autora.

De todas as realizações consultadas em partitura (Cooke, Carpenter, Wheeler, Mazzetti, Barshai e Gamzou) foram igualmente estudadas as gravações áudio (CD)³⁷⁹.

A pesquisa para a decifração dos rascunhos mahlerianos para a *Décima* incluiu ainda o estudo comparativo das partituras orquestrais originais de *Das Lied von der Erde* e da Sinfonia nº9, confrontando algumas das opções do esboço da Sinfonia nº10 com as das suas congéneres do derradeiro período criativo do compositor.

Procurando ainda um enquadramento mais específico para o presente trabalho (recuperar e orquestrar a *Décima* para ensemble instrumental), foram igualmente analisadas várias versões para formações instrumentais reduzidas, nomeadamente de Stadlmair, Colnot e Ollive, todas para o *Adagio* inicial, e também de Glen Cortese para *Das Lied von der Erde* (2006 – partitura UE 35166) e Klaus Simon para a Sinfonia nº9 (2011 – partitura UE 35530). Estudaram-se nestas as opções texturais particulares, e em especial a adaptação da música de Mahler a efetivos instrumentais mais limitados.


III.2.2: Procedimentos de referenciação

No relatório exaustivo de intervenção que se segue, os números de compasso na coluna da esquerda referem-se sempre à presente reinvenção dos esboços para ensemble. Uma vez que há diferenças significativas entre as várias versões aqui comparadas (especialmente no segundo andamento, *Scherzo II*), quando seja necessário serão também referidos os números exatos de compasso da versão que em cada momento estiver a ser discutida e/ou comparada.

Números em posição de índice (ex.: 92₃) referem-se ao tempo do compasso – no exemplo dado tratar-se-á do 3º tempo do compasso 92. Todos os números de compasso sem qualquer indicação de índice referem-se ou ao compasso na sua totalidade, ou a uma frase que começa em qualquer tempo desse compasso mas que é precedida exclusivamente de pausas, ou ainda a alguma indicação genérica que está adjacente ao início do compasso, como uma indicação de tempo/andamento.

Em certos casos uma secção ou frase musical começa em anacruse, ou termina com uma ou mais notas finais já para além do compasso/compassos principais (*i.e.*, no compasso seguinte); nestes casos, o procedimento de referenciação será o seguinte:



³⁷⁹ Cf. **Discografia** para uma lista detalhada das gravações consultadas.

- e+35-37: refere-se a uma frase ou motivo que se inicia em anacruse de colcheia para o c. 35 e que prossegue até ao 37
- 122-123+: refere-se a uma frase ou motivo que começa em c. 122, prolonga-se em c.123, mas que termina com duas semicolcheias já no compasso seguinte (*i.e.*, início de c.124)


Todos os casos que pela sua especificidade não se encaixam nestes procedimentos gerais de referência serão discutidos localmente na entrada respetiva.




III.2.3: Relatório

III.2.3.a: [Andante-] Adagio

O *Adagio* da Sinfonia nº10 foi o andamento que Mahler deixou em estado mais adiantado pela sua própria mão, tendo, inclusive, produzido uma partitura orquestral. Isto não significa que esteja isento de situações dúbias, incorreções ou até mesmo erros, como no caso descrito por Cooke (1989c, p.168), em que, nos cc.170-171₁₋₂, uma parte originalmente anotada em  no esboço preliminar, foi erroneamente transcrita em  na partitura orquestral. Outras alterações a esta partitura orquestral original de Mahler aqui propostas são essencialmente ao nível da textura.

cc.	considerações
-----	---------------

+1 c.ing./vla.1-2/vlc.1: originalmente esta melodia é apresentada apenas pelo naipe de violas da orquestra “a solo”; na presente reinvenção optou-se por enriquecer timbricamente o momento pela adição de outros instrumentos – assim, em cada uma das três instâncias deste tema, para além das violas, junta-se-lhes sempre mais um outro instrumento de cordas com surdina (vl. ou vlc.), para variação de timbre, e um instrumento de sopro, para enriquecimento do colorido instrumental. São as seguintes as opções específicas em cada um dos três momentos:

- cc.+1-15 = vlas.+vlc.1/c.ing.
- cc.+39-48 = vlas.+vlc.2/sax.
- cc.+103-111 = vlas.+vl.4/cl.

28 fl.: heterofonia [cf. vl.1]

31	<u>cl./flisc.</u> [sol#/♭]: heterofonia [cf. fl./ob.]
32	indicação de tempo [<i>Etwas fliessender</i>] é adição editorial (original omissão)
32-33 ₁₋₂	<u>trp.</u> : heterofonia [cf. vl.1]
♫+39	<u>sax./vla.1-2/vlc.2</u> : cf. nota c.1
63-66 ₁₋₂	<u>trp.</u> : heterofonia [cf. ob./cl./vl.1-2-3/vla.1-2]
87	<u>fl./ob./cl./fag.</u> : indicação <i>flutterz.</i> é opção editorial, com intuito de intensificação dos <i>trilos</i> na linha melódica [cf. vl.3-4]
89	<u>euf.</u> : indicação de alteração à nota superior do <i>trilo</i> é editorial (original omissão)
90	<u>fag./vlc.1</u> : indicação de alteração à nota superior do <i>trilo</i> é editorial (original omissão)

	<u>vlc.1</u> : ♫ = heterofonia [cf. fag.]
90-91	<u>vl.3-4/vla.1-2</u> : indicação de alteração à nota superior do <i>trilo</i> é editorial (original omissão); opção, em todos os casos, foi pelo tom-inteiro, para realçar a sonoridade hexáfona aqui presente
91	<u>vl.1-4</u> : indicação <i>col legno</i> é opção editorial [original de Mahler é <i>pizz.</i>] – procurou-se aqui uma sonoridade mais acutilante e que melhor transmitisse uma certa ambiência sarcástica que a música sugere
♫+103	<u>cl./vl.4/vla.1-2</u> : cf. nota c.1
103-105	indicações de tempo [<i>zögernd / Wie am Anfang (Andante)</i>] são todas editoriais (original omissão)
112	indicação de tempo [<i>Etwas frischer</i>] é adição editorial (original omissão)
112-113	<u>vla.2</u> : <i>gliss.</i> = heterofonia [cf. vl.1]
112-114	<u>fl./ob./cl./sax.</u> : indicação de alteração à nota superior do <i>trilo</i> é editorial (original omissão)
113	<u>ob.</u> : duas últimas ♫ = heterofonia [cf. vl.1/vla.1]

	<u>fag./tpa./acord.[m.d.]</u> : adição livre, como consequência musical [melódica/harmónica] de compasso anterior (original omissão)
114	<u>vl.4/vla.1</u> : indicação de alteração à nota superior do <i>trilo</i> é editorial (original omissão)

- 116-117 vl.1: parte inexistente na versão final de Mahler (partitura orquestral), bem como na versão oficial da *Internationale Gustav Mahler Gesellschaft* revista por Erwin Ratz; mas texto musical aqui apresentado retoma indicação de pelo menos uma versão prévia de Mahler (a partitura reduzida), onde esta parte, com a indicação «**Viol.**» aparece claramente notada (cf. Cooke, 1989c, p.167); esta parte adquire também uma função de heterofonia [cf. ob.]; Cooke, Mazzetti, Barshai, Gamzou (e aparentemente também Samale/Mazzuca), todos optam, com pequeníssimas divergências, por incluir esta parte, sempre com esta configuração, e sempre na viola; Carpenter e Wheeler seguem antes a opção de Ratz, omitindo-a de todo
- 121₁ ob.: *trilo* é adição livre, dentro do espírito da totalidade desta frase, cc.120-121 [original de Mahler sem *trilo*]; outra justificação concorrente para a pertinência do *trilo* em falta é a perfeita simetria da organização rítmica/motívica desta frase: $c.120_{1-2} = c.121_{3-4} / c.120_{3-4} = c.121_{1-2}$; Cooke, Mazzetti, Barshai, Wheeler e Ratz, todos omitem o trilo de c.121₁; Carpenter e Gamzou têm opção idêntica à presente reinvenção (*trilos* em todas as ♩ 's de cc.120-121
- Samale/Mazzuca optam também por colocar *trilo* em c.121₁, mas estranhamente omitem-no em c.120₃;
(não foi possível verificar a opção de Castelletti)
- diversas indicações de tempo:
122/ ***Subito Adagio***
124/ ***Fliessender***
126/ ***Wieder Adagio***
128 ***Etwas eilend***
são todas editoriais, tipificando variações sensíveis na agógica do fraseado musical
- 122-123 cl./vl.4: heterofonia [cf. fl./vl.2-3]d;
o próprio Mahler cria uma versão muito rudimentar de heterofonia entre fag. e tpa. nestes mesmos dois compassos
- 124 ob.: adição livre com intuito de criar variedade contrapontística;
textura torna-se demasiado frágil e pouco interessante neste ponto, apenas com a linha melódica [vl.1], e harmonia [acord.] do original mahleriano
- 125 sax.: *vide* nota ob. c.124
- 126₃₋₄ vl.2-3: *gliss.* é heterofonia [cf. fl./ob.]
- 130 acord.: heterofonia [cf. fl./ob.]









130 ₄	<u>ob.</u> : heterofonia [cf. fl.]
132 ₁₋₂₋₃	<u>vl.2</u> : heterofonia [cf. vl.1]
132 ₄ -133	indicações de tempo [<i>pochiss. ritard.</i> ; <i>Etwas gehalten</i>], são adições editoriais
137-140	<u>sax./vla.1-2</u> : adição livre para preservar continuidade da textura
139-140 ₁	<u>euf.</u> : adição livre para preservar continuidade da textura
139-140	<u>vlc.1-2</u> : adição livre para preservar continuidade da textura
141	indicação de tempo [<i>Wieder Adagio</i>] é adição editorial
141-142/ 143 ₃₋₄	<u>acord.</u> : heterofonia [cf. fl./vl.1-2]
147	<u>euf./acord.[m.e.]/vlc.2</u> : rascunhos mahlerianos dúbios quanto ao baixo da harmonia: <u>si</u> ou <u>lá</u> ? Cooke e Mazzetti leem <u>si</u> ; todos os restantes revisores, <u>lá</u> ; presente reinvenção opta por <u>si</u> , tal como Cooke e Mazzetti
153	indicação de tempo [<i>Etwas fließend</i>] é adição editorial
161 ₅ -162	indicações de tempo [<i>Schwer</i> ; <i>Wieder gemächlicher (aber nicht so langsam als Adagio)</i>], são adições editoriais
162-164+ 	<u>vlc.1</u> : adição livre de contraponto, modelado em secção similar de cc.81-83 [vla.1], e ligando diretamente ao fá#, a partir de onde a linha melódica é já da autoria de Mahler
170-171 ₁₋₂	<u>fag./vlc.1</u> : no esboço preliminar de Mahler esta passagem aparece notada em  , condizente com um registo médio-grave; porém, já na partitura orquestral aparece com a exata mesma configuração/posição na pauta, mas notada em  e atribuída aos segundos-violinos num registo agudo (cf. Fig.28); Cooke (1989c, pp.166/168) defende que é a partitura orquestral que está errada, e argumenta com a incompatibilidade harmónica dessa passagem com a restante textura, quando notada em  , e que não existirá se aceitarmos a  ; tal argumento é especialmente suportado pelo ineficaz choque que provoca no c.171 o lá# da melodia de primeiros-violinos (que se mantém inalterada em ambas as partituras, preliminar e orquestral), e o lá na mesma tessitura do motivo  , em segundos-violinos; esta [] é também a opção na presente reinvenção, sendo que dos outros revisores Cooke (obviamente), Mazzetti e Gamzou seguem talqualmente esta escolha, ao passo que Barshai, Carpenter, Wheeler e Samale/Mazzuca seguem a versão da partitura orquestral de Mahler [], que por sinal é também a opção de Erwin Ratz na sua revisão crítica do <i>Adagio</i> para a IGMG (<i>Internationale Gustav Mahler-Gesellschaft</i>); não foi possível verificar a opção de Castelletti



Fig. 28

I – *Adagio*: cc.170-171₁₋₂ (transcrição da parte de 2^{as} - vls. na partitura orquestral de Mahler)

- 172 indicação de tempo [*Etwas frischer (wie vorher)*] é adição editorial, retomada de secção idêntica em c.112
-
- tpa./perc.1[vib.]: posicionamento exato deste sib é dúbio – nos rascunhos Mahler escreve uma semibreve (♭), mas alinhada com o 2º tempo do compasso; daí a opção de Cooke ser antes pela figura rítmica ♩, e isto apesar de o próprio Ratz, na sua edição crítica do *Adagio*, ter optado por ♭; uma análise mais minuciosa da sequência que se segue (c.173 e ss.), e a própria orgânica regular da nota pedal que cria, parece sugerir como opção mais coerente a ♭ – a presente versão foi alterada em concordância com esta opinião;
- esta é igualmente a opção de Barshai, e, inclusive, Wheeler (normalmente muito mais agarrado à “letra” de Mahler), mas não a de Cooke, Mazzetti, Carpenter e Samale/Mazzuca;
- Samale/Mazzuca alteram também o c.173 para concordar com 172 (portanto, para ♩, em vez de ♭), e no final da sequência (cc.175₃) omitem última ♩;
- Barshai, apesar de optar por ♭ no c.172, omite a primeira ♩ do c.175;
- Gamzou toma uma opção mais radical, dividindo o cc.172 [♩] em dois mais curtos combinando a mesma duração [♩ + ♩], e faz corresponder a primeira nota da tpa. (♩) ao seu compasso ¾; para os cc.173-175 a opção é idêntica à presente reinvenção
- 172₄-173₁ fl.: adição livre de contraponto, modelado em secção idêntica cc.118-119 [vla.1]
- 173₄-174₁ vl.2: adição livre de contraponto, modelado e como consequência musical de fl. cc.172₄-173₁
- 175 sax.: adição livre de *acciaccaturas* [♩], modelada em compasso anterior [sax./vl.1 – c.174₄], e ornamentando linha de vl.1
- 177-178 indicações de tempo [*zurückhaltend* ; *Tempo Adagio*], são adições editoriais
- 194 armação de clave neste ponto é dúbio: uma versão preliminar da secção que se inicia aqui (musicalmente diferente da presente, cf. Cooke, 1989c, p.168),

estava concebida na tonalidade de $\text{mi}\flat \text{ m}$; posteriormente Mahler reestruturou este momento de clímax na presente configuração, claramente em $\text{lá}\flat \text{ m}$, mas não terá mudado a armação de clave original [6 \flat 's]; presente reinvenção adapta a armação de clave à tonalidade do conteúdo musical, assim a refazendo para 7 \flat 's; esta é também a opção de Cooke, Mazzetti, Gamzou e Carpenter Ratz, Wheeler e Barshai mantêm os 6 \flat 's do rascunho mahleriano

indicação de tempo [**Wichtig (sehr breit)**] é adição editorial

- 194-198_{1,2} todas as cordas: adição livre de *tremolos* (inexistentes no original) para criar maior densidade na textura
- 199 indicação de tempo [**Etwas bewegter**] é adição editorial
- 201 fl.: indicação de alteração à nota superior do *trilo* é editorial
- 203 indicação de tempo [**Wieder breit**] é adição editorial
- 213 indicação de tempo [**Immer langsam**] é adição editorial
- 217 indicação de tempo [**Etwas fliessender (wie zuvor)**] é adição editorial
- 223-224 fl./ob.: heterofonia [cf. vl.1/3]
- diversas indicações de tempo:
- 226/ *(im tempo)*
- 227₂/ **Gehalten**
- 230/ **Beruhigend**
- 238/ **Sehr ruhig**
- 240/ **rit.**
- 244 **Immer sehr langsam**
- são todas editoriais, tipificando variações sensíveis na agógica do fraseado musical
- 253 ob./cl.: indicação **fliessend** é editorial, tipificando uma breve e localizada alteração na agógica do fraseado musical
- 258 indicação de tempo [**(nich eilend)**] é adição editorial

III.2.3.b: Scherzo I

Do primeiro *Scherzo* Mahler chegou a produzir também uma partitura orquestral, tal como para o *Adagio* inicial, mas neste caso encontra-se tão grosseiramente delineada que Křenek a descartou logo na sua tentativa inicial de recuperação da *Décima*, em 1924. Foi assim apenas após os esforços pioneiros de Carpenter, Wheeler e Cooke de decifração do esboço mahleriano, nos anos 1940's-1960's, que este andamento adquiriu finalmente forma e conteúdo inteligíveis.

cc.	considerações
1	indicação de tempo original de Mahler [<i>Schnelle Vierteln</i> ($\frac{3}{4}$ <i>ganze Takte</i> – $\frac{4}{4}$ <i>Alla breve</i>)] aqui apenas ligeiramente modificada, para corresponder a práticas mais modernas de inter-relação métrica, nomeadamente pela inclusão da indicação $\underline{\text{♩}} = \underline{\text{♩}}$
2	quase todos os revisores usam neste ponto uma divisão métrica $\frac{3}{2}$ (Cooke, Barshai) ou $\frac{6}{4}$ (Mazzetti, Gamzou, Carpenter), proveniente do que se pode discernir na partitura orquestral preliminar que Mahler chegou a realizar; Wheeler, porém, opta antes por um $\frac{7}{4}$ que provém de um esboço preparatório; a este propósito, Cooke (1989b, p. xxiii) esclarece que «Mahler não escreveu praticamente nenhuma das multifacetadas mudanças de compasso» ³⁸⁰ que caracterizam este andamento – por exemplo, em c.4, os vários rascunhos que deixou apresentam divergências métricas significativas, notando esse momento ora como $\frac{7}{4}$ [$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$], ou $\frac{6}{4}$ [$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$], ou até mesmo como $\frac{5}{4}$ (cf. Cooke, 1989c, p.169); de referir, porém, que todos os revisores optaram por usar um $\frac{5}{4}$ nesse c.4
23-25	<u>fl./cl./vl.1-2/vla.1-2</u> : adição livre de contraponto (inexistente no original) para enriquecimento da textura global, e baseado em motivo rítmico $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, com salto intervalar de 8 ^{va} , característico deste andamento
30-34	<u>trp.</u> : adição livre de contraponto (também funcionando como heterofonia), baseado em motivo característico deste andamento, e com intuito de diversificação polifónica da textura discursiva; esta opção é também modelada na contraposição rítmica entre melodia e acompanhamento de cc. iq+35-36 [cf. vl.1-2 <i>versus</i> restantes cordas]; Samale/Mazzuca utilizam uma opção semelhante à presente
35	<u>cl.</u> : <i>trilo</i> é adição livre, com intuito de enriquecimento textural e variedade tímbrica;

³⁸⁰ «[...] Mahler wrote hardly any of the multifarious change of time-signatures».

Barshai, por exemplo, usa *flatterzunge* na flauta sobre este mesmo ré, que dobra igualmente violinos neste ponto;

- 36-38 vlc.1-2/cbx.: preenchimento conjectural de linha do baixo, colmatando aparente lacuna nos rascunhos mahlerianos, aqui baseada em motivo característico deste andamento e modelada em cc.12-14;
Cooke, Mazzetti, Wheeler e Gamzou também providenciam, segundo diferentes abordagens, preenchimento da linha de baixo nesta secção;
Barshai e Carpenter não;
não foi possível confirmar as versões Samale/Mazzuca e Castelletti
- 37 vl.3-4/vla.1: *trilo* é adição livre, modelada em cl. c.25, e com intuito de enriquecimento textural;
- 41-42 ob.: heterofonia [cf. fl./cl./vl.1-2-3-4]
- 43 ob.: lá/♩ sem *trilo* = heterofonia; original com *trilo* [cf. cl./vl.2]

acord.: ♩'s sem *trilos* = heterofonia; original com *trilos* [cf. vla.1-2]

- 44 indicação original de Mahler é para um compasso com duração de quatro tempos [♩'s] condizente com $\frac{4}{2}$, que a presente reinvenção aceita e segue (cf. Fig.29); Cooke, porém, opta por dividir este compasso em dois de $\frac{2}{2}$, não oferecendo qualquer explicação para a sua opção; uma análise minuciosa deste ponto mostra, contudo, um fraseado melódico claramente de 4 tempos *alla breve*, sendo até variado pelo processo de contração rítmica nos dois compassos seguintes (cc.45-46) – cf. partes de ob./vl.3 em c.44 *versus* vl.1-4 em cc.45-46;
 $\frac{4}{2}$ é também a opção de Barshai, Mazzetti e Gamzou;
Carpenter usa um curioso $\frac{8}{4}$, mas que advém do facto de todas as suas indicações de compasso para este andamento serem com denominador **4** [$\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{4}$], sendo portanto equivalente à opção $\frac{4}{2}$ dos outros revisores;
Wheeler, por seu lado, e apesar de ser normalmente mais fiel aos esboços mahlerianos, opta, tal como Cooke, por dividir o fraseado em 2 compassos, mas neste caso de $\frac{4}{4}$, já que, tal como Carpenter, as suas indicações de compasso são, neste andamento, sempre de denominador **4**;
não foi possível confirmar as versões Samale/Mazzuca e Castelletti
















Fig. 29


Rascunho mahleriano para *Scherzo I* [cc.43-45] onde é possível ver claramente a opção por uma duração de quatro tempos em c.44





- 48-50₃ trp.: adição livre de contraponto, modelado em linha melódica principal de fl./ob./vl.1-2-3-4, e em desfasamento rítmico [heterofonia]
- 51-53 fag./vlc.1-2/cbx.: preenchimento conjectural de linha do baixo, colmatando aparente lacuna nos rascunhos mahlerianos
- 54-57 trp.: adição livre de contraponto, baseado em motivo característico deste andamento [heterofonia]
- 60₄₋₅ tpa.: alteração para sol[♭] é editorial, para corresponder a fag./vla.1 (rascunhos não preveem qualquer alteração às duas últimas ♭s, assumindo-se como válido o ♭ notado desde o início do compasso)
- 62₄₋₅-63 fag./vlc.1-2/cbx.: preenchimento conjectural de linha do baixo, colmatando aparente lacuna nos rascunhos mahlerianos
- 66-67₁₋₂ acord.: adição livre, para reforço da textura, modelada em c.61
- 68 vl.2: heterofonia [cf. fl./vl.1]
- 68-69 fag./vlc.1: adição livre de contraponto em imitação invertida de vla.1 (cc.66-67), para reforço da textura global

- 69₃ acord.: adição livre do mi^b agudo ao acorde [d], para reforço da textura (acorde original de Mahler contém apenas as três notas mais graves)
- 70 fl./ob./perc.1/vl.1-2: rascunhos dúbios quanto a se dó/♩ deve ser ♮ ou #;
segundo Cooke, Barshai e Gamzou: dó[♮];
segundo Mazzetti, Carpenter e Wheeler: dó[#];
opção da presente reinvenção é por dó[♮]
-
- fl./vl.1-2: *trilo* é ornamentação editorial, adicionada livremente em linha com outras situações idênticas neste andamento – cf., nomeadamente, cc. 43 (vla.1-2), 43-44 (cl./vl.3), 85-86 (cl.), 105 (vla.1-2), 115 (vla.1-2), 313 (fl./vl.1-2-3-4), 389 (cl./vl.3 e fag./vlc.1-2), 392-393 (fl./vl.1-2)
-
- acord./vla.1-2/vlc.1-2: alteração de oitava no acompanhamento – na partitura orquestral preliminar de Mahler este compasso apenas inclui parte melódica [vls.], mas Cooke esclarece (1989c, p.169) que harmonia é retirada de um esboço prévio; nesse esboço a harmonia aparece nas trompas, e uma oitava abaixo do que aqui apresentado;
presente opção de registo (8^{va} superior dos rascunhos) intenta diversificação da textura, deslocando momentaneamente para o agudo o discurso musical, e criando assim maior e mais eficaz contraste com entrada subsequente de linha do baixo (cf. c.71)
- 71-72 fag./vlc.1-2/cbx.: adição livre por analogia, e modelada em cc.61-62 (fag./cbx.)
- 75 indicação de tempo [*Etwas gehalten*] é adição editorial
- 91 vl.2-3-4: adição livre, para colmatar aparente lacuna nos rascunhos
- 94₃/96 indicações de tempo [*Drängend; a tempo súbito*], são adições editoriais
- 97 cl.: segunda ♩ mudada de dó (no original) para lá (na presente reinvenção), por forma a corresponder a 2^a voz, à 3^a inferior, em toda a linha melódica que se segue conjuntamente com o oboé
- 98-100 sax./fag./euf./vlc.1-2: adição livre conjectural (modelada cc.78-79), de continuação de linha do baixo, após interrupção abrupta em c.97
- 104₃₋₄₋₅-105 fag./euf./acord./vlc.2: continuação conjectural de linha do baixo, que interrompe abruptamente a meio do c.104
- 108-109 fag./acord./cbx.: adição conjectural de linha do baixo, ausente nos rascunhos, para reforço da textura global
- 113 vla.1-2: *mordente invertido* (↯) na primeira ♩ é ornamentação editorial, criando contraponto imitativo em relação a vl.3-4 em c.112

- 115 vla.1-2: *trilo* na  é ornamentação editorial, modelada em situações idênticas deste andamento [cf. c.70]
- 117₅ fag./vlc.1: *mordente* () na  é ornamentação editorial, decorrente de implicação musical dos cc.112 (vl.3-4), 113 (vla.1-2) e 115 (vl.1-2-3-4);
Mazzetti, por exemplo, acrescenta um *trilo* nesta nota
- 123-126 vl.1-2: adição livre adaptada de secção idêntica em cc.88-91 (vl.1)
- 124-126 vl.3-4: adição livre adaptada de secção idêntica em cc.89-91 (vl.2)
- 129/130 indicações de tempo [*Drängend; a tempo súbito*], são adições editoriais
- 134 ob./cl.: adição livre de contraponto modelado em motivo característico deste andamento
- 134₄ indicação de tempo [*Tempo I*] é adição editorial
- 135/137/139 trp.: adição livre de contraponto imitativo [heterofonia] – cf. cc.30-34
- 146 fag./euf./vlc.1-2/cbx.: preenchimento conjectural de aparente lacuna na linha do baixo
- 147 fag./vlc.1-2/cbx.: *acciaccatura* () é adição editorial
- 148₃₋₄ ob./vl.3-4:  em adição livre (contraponto invertido), conduzindo a uníssono com fl./vl.1-2
- 149₄₋₅ fag./vlc.1-2/cbx.:  em adição livre, para preenchimento de aparente lacuna na linha do baixo
- 149₅ tpa./trp./euf.: adição livre para preenchimento de aparente lacuna no último tempo do compasso
- 151 ob./cl./sax./vl.1-2: *acciaccatura* () é adição editorial
- 157 indicação de tempo [*Drängend*] é adição editorial
- 159 tpa./trp./euf.: heterofonia
- 161 tutti:  do original mahleriano, transformado em  na presente reinvenção, como opção especulativa de reforço retórico-expressivo (por intensificação) do intervalo de meio-tom, fá#-mi#
- 163/164 indicações de tempo [*Sehr drängend ; Plötzlich viel langsamer: Gemächliches Ländler-Tempo*] são adições editoriais
- 166-172 vlc.2: heterofonia [cf. vlc.1]

167-171	<p><u>vl.3-4</u>: desdobramento rítmico, em heterofonia, de harmonias estáticas [] dos rascunhos de Mahler – cf. acord.; Barshai apresenta opção idêntica à presente reinvenção; Cooke, Wheeler, Mazzetti e Gamzou, tal como (aparentemente) Samale/Mazzuca, limitam-se a utilizar a harmonia na sua versão simplificada de valores longos []; Carpenter opta por uma versão do acompanhamento em <i>pizz.</i>, desdobrando a harmonia em ritmo de valsa:  ; não foi possível confirmar a versão de Castelletti</p>
170-171	<u>vla.1-2</u> : <i>vide</i> nota cc.167-171, vl.3-4
171 ₃ -172	<u>cl.</u> :  heterofonia [cf. fl.]
174/176	<u>hrp./vl.3-4</u> : adição livre de acompanhamento, adaptando harmonia e como consequência musical de tpa., cc.173/175
177	<u>fag./acord./vlc.1-2</u> : sol adicionado conjeturalmente ao sib do original de Mahler (tpa./sax.), para enriquecimento da textura harmónica, de resto criando uma sonoridade prolongada de 3ª m [sol-sib], que encaixa também no campo harmónico dos motivos melódicos apresentados em contraponto (fl./ob./vl.1-2 <i>versus</i> cl./vla.1-2)
179-181	<u>sax./tpa./acord.[m.d.]</u> : prolongamento conjetural da harmonia iniciada no sib de cc.177-178
180-183	<u>vlc.2</u> : heterofonia [cf. vlc.1]
185-188	<u>vlc.1</u> : heterofonia [cf. fag.]
194-196	<u>vlc.1</u> : heterofonia [cf. fag./vlc.2]
200/201	indicações de tempo [<i>poco rit.</i> ; <i>a tempo</i>] são adições editoriais
204-205	<u>vl.3-4</u> : adição livre conjetural, consequência musical de c.203, e preenchendo aparente lacuna dos rascunhos até c.206
204-207	<u>vlc.2/cbx.</u> : heterofonia [cf. vlc.1]
205-206	<u>hrp./vla.1-2</u> : desdobramento rítmico, em heterofonia, de harmonias estáticas dos rascunhos
207	<u>acord./vla.1-2</u> : adição livre conjetural de harmonia inexistente nos rascunhos
209	<u>cbx.</u> : heterofonia [cf. fag./euf./vlc.1-2]
220/223	indicações de tempo [<i>poco rit.</i> ; <i>a tempo</i>] são adições editoriais

224-225	<u>ob./cl.</u> : adição livre de contraponto, modelado em inversão do tema principal do trio
224-225	<u>vla.1-2</u> : adição livre conjetural, consequência musical de c.223, e preenchendo aparente lacuna dos rascunhos até c.226
228	indicação de tempo [<i>Etwas zögernd</i>] é adição editorial
228-231	<u>cl.</u> : adição livre de acompanhamento, modelado em cc.205-206 [hrp./vla.1]
232/234/ 243/245	indicações de tempo [<i>A tempo (bewegter)</i> ; <i>Etwas fliessender</i> ; <i>senza rit.</i> ; <i>Tempo I subito (Schnell)</i>] são adições editoriais
256	<u>sax./fag.</u> : adição livre de contraponto, para reforço da textura global e preparando c.257, que já é da autoria de Mahler
257	<u>euf.</u> : adição livre conjetural, para preenchimento de aparente lacuna na linha do baixo
258-260	<u>sax./fag.</u> : adição livre de contraponto para reforço da textura global, consequência musical de cc.256-257, e preparando modulação a dó M
259-260	<u>tpa.</u> : adição livre, em contraponto imitativo de euf., e preparando modulação a dó M
260	<u>vlc.1-2/cbx.</u> : adição livre, para reforço da textura [cf. euf.] e preparando modulação a dó M
266-268	<u>fl./cl./vl.1-2</u> : adição livre de contraponto imitativo, para reforço da textura
270-271	<u>sax./tpa.</u> : adição livre de contraponto, para reforço da textura global
272	indicação de tempo [<i>Mächtig</i>] é adição editorial
272/274/276	<u>trp.</u> : adição livre de contraponto imitativo [heterofonia] – cf. cc.30-34 e 135-139
274/276	<u>acord.</u> : adição livre de harmonia, preenchendo aparente lacuna nos rascunhos
278	<u>fag./euf./vlc.1-2/cbx.</u> : adição livre de baixo, modelado em c.255, para reforço da textura harmónica
278-282	<u>cl./vl.3-4</u> : adição livre de 2ª voz sugerida pelas duas  de c.277, mas não prosseguida por Mahler, também modelada em secção idêntica de cc.258-260
278-282	<u>ob./trp.</u> : adição livre de contraponto, para reforço da textura global, e modelado em motivo intervalar de 3ª descendente, também característico deste andamento
280-282	<u>vla.1-2</u> : adição livre, para reforço de textura global, e modelada em cc.262 ₃ -264

- 282 sax.fag.: adição livre, para reforço de textura, dobrando vla.1-2
- 283 vlc.1-2: adição livre de linha do baixo, preparando c.284, que é já da autoria de Mahler
- 283-284 euf.: adição livre de linha do baixo, dobrando seletivamente vlc.1-2
- 285₁₋₂ fag./euf./acord./vlc.1-2/cbx.: adição livre [ ⇒ fá#-mi-fá#], consequência musical de c.284, e antecipando mesmo motivo que caracteriza linha do baixo em cc. 285₃₋₄-286 [fag./euf./acord./cbx.]
- 285₃₋₄-286 vla.1-2/vlc.1-2: adição livre de harmonia implícita, para reforço da textura global
- 288 vl.1-2: *mordente* (↯) é ornamentação editorial, por comparação com momento idêntico em c.291;
- 289 euf.: sol# é adição livre, para preencher aparente lacuna nos rascunhos
- 293/297/299 indicações de tempo [*ein wenig zurückhalten* ; *poco rit.* ; *Etwas breiter (Ländler-Tempo)*] são adições editoriais
- 299-300 hrp.: *gliss.* é adição livre para reforço da textura ***ff***
- 299-303 vlc.2/cbx.: heterofonia [cf. fag./vlc.1]
- 305-306 tpa./euf./vla.1-2: adição livre conjectural, para preencher aparente lacuna nos rascunhos
- 306 cl./vl.3-4:  [mi] ⇒ heterofonia [cf. fl./vl.1-2]
- 306₂₋₃ fag./vlc.1-2/cbx.:  [dó#-lá] em adição livre, para preparação de mudança de oitava na linha do baixo
- 307-308 vlc.2/cbx.: heterofonia [cf. fag./vlc.1]
- 309 indicação de tempo [*Gehalten*] é adição editorial
- 310 vl.1-2-4: sol#/ [anacruse de c.311] é adição livre, baseada em outras aparições deste motivo (cf. cc.337 e 345)
- 311 indicação de tempo [*a tempo*] é adição editorial
- 311-314₁₋₂ ob./cl./sax./fag.: adição livre de contraponto, modelado em tema principal do trio
- 312-314 vla.1-2/vlc.1-2/cbx.: adição livre de acompanhamento em *pizz.*, omissos nos rascunhos, e aqui modelado em secção similar de cc.224-227; este é um dos pontos texturalmente mais frágeis no esboço mahleriano, já que durante quatro compassos o compositor apenas deixou notada a linha melódica [vls.]

- 315/319 indicações de tempo [*etwas zögernd* ; *Allmählich fließender*] são adições editoriais
- 321-329 vl.1-2/vla.1-2/vlc.1-2/cbx.: todas as partes adição livre para reforço da textura global, dando continuidade e consequência musical a cc.319-320; mais uma vez aqui a textura do esboço mahleriano é extremamente frágil, contendo apenas a linha melódica [ob./vl.3-4] durante estes 8 compassos
- 326-330 indicações de tempo [*Noch drängend* ; *Ländler-tempo*] são adições editoriais
- 330-332 ob./cl.: *trilo* é adição livre, como resposta musical a vl.1-2 em toda a secção imediatamente anterior
- 333-335 ob.[cc.333/335]/cl.[cc.334/335]/vl.2-3: adição livre de 2ª voz à melodia, modelada em cc.206-208
-
- fag./euf./hrp./vlc.1-2/cbx.: adição livre de acompanhamento, modelado em cc.312-314
- 335₃/337₃ indicações de tempo [*zögernd* ; *a tempo*] são adições editoriais
- 338-341 vlc.1-2/cbx.: adição livre de acompanhamento, modelado em cc.312-314/333-335
- 339-341_{1,2} fl./ob./cl.: adição livre de contraponto imitativo [cf. vl.1-2-3-4]
- 342 indicação de tempo [*Gehalten*] é adição editorial
- 342-345 cl.: adição livre de acompanhamento, modelado em cc.228-231 [cl.]
- 343/345 vlc.1: adição livre modelada em cc.227-231
- 345₃ indicação de tempo [*a tempo (wie zuvor)*] é adição editorial
- 346-347 vla.1-2: *gliss.* heterofonia [cf. vl.1-2-3-4]
- 346-357 trp.: adição livre de contraponto modelado em rascunho prévio de Mahler noutra tonalidade (a partitura orquestral preliminar que deixou é omissa neste ponto);
Cooke, Mazzetti, Barshai e mesmo Wheeler, todos, de formas distintas, incluem aqui algum tipo de parte contrapontística para trp.;
Gamzou e Samale/Mazzuca não incluem qualquer contraponto nesta secção;
Carpenter opta por uma solução completamente diversa, com várias linhas contrapontísticas combinadas, num denso rendilhado polifónico;
não foi possível confirmar a versão de Castelletti
-
- sax./fag./vla.1-2.[cc.348-357]/vlc.1-2/cbx.: adição livre de linha de acompanhamento, omissa nos rascunhos








- 353 fl./ob./cl.: adição livre conjetural de anacruse [ /ré] para c.354, por comparação com situação similar em cc.350-351
- 355 fl./ob./cl.: adição livre conjetural modelada em secção similar, c.242
- 356/358 indicações de tempo [*senza rit.* ; *zurückhalten*] são adições editoriais
- 360₂ vl.1-2-3-4: *mordente* (w) na  é ornamentação editorial, modelado em cc.313/340
- 364 vl.1 versus tpa.: vl.1 toca um motivo repetido [] que se encontra em desintegração, quer agógica (*ritardando*), quer tonal (modulante – cf. harmonia), embora ainda claramente enraizado no universo sonoro do trio cessante (ré M); enquanto isso a tpa. antecipa a entrada de uma nova secção reexpositiva do *scherzo* em anacruse (*a tempo*), mas já num ambiente rítmico muito diferente, anunciando inclusive a vindoura tonalidade de fá M; este choque de tonalidades torna de difícil resolução a justaposição dos dois temas, que, por exemplo, Samale/Mazzuca resolvem acrescentando um compasso extra exclusivamente para a anacruse da tpa. antes da reexposição do *scherzo*; a notação de Mahler para este momento é bastante tradicional, sobrepondo simplesmente as duas vozes, ambas em ritmo de colcheias, e à mesma velocidade, o que torna o momento especialmente bizarro (note-se o choque entre dó[#]/vl.1 e dó^b/tpa.) – não é de excluir, porém, que Mahler viesse a tentar, nas revisões subsequentes desta obra, uma solução idêntica à que chegou a utilizar em outras sinfonias, como no exemplo na *Terceira*, em que a dado momento do primeiro andamento a requinta é instruída para tocar «*accel.* independente do tempo» [«*accel.* ohne Rücksicht auf den Takt »], num dos, porventura, primeiros casos de polirritmia na música orquestral; apesar da ineficácia da solução mahleriana [Fig.30], esta acabou por ser seguida por todos os outros revisores (Cooke, Mazzetti, Barshai, Wheeler, Carpenter e Gamzou – não foi possível confirmar a opção de Castelletti); a presente reinvenção dos esboços propõe uma solução de compromisso, em que ambas as partes são ainda assim justapostas, como parece ter sido a vontade original de Mahler (embora não exatamente sobrepostas), mas ao mesmo tempo se mantém alguma independência relativa, atribuindo a cada uma delas uma velocidade rítmica específica ( 's no vl./  's na tpa.); também se dessincronizam temporalmente as duas entradas (primeiro vl., depois tpa.), por forma a dar ênfase a cada um dos motivos; esta solução faz uso do artifício da modulação métrica, de resto colocado em evidência na relação com a secção seguinte de *scherzo* (cf. c.365,  =  → , *ca.*), correspondendo este a um dos momentos em que os rascunhos mahlerianos acabam por ganhar clarificação com uma notação musical mais moderna



Fig. 30

II – *Scherzo I*: c.364 (transcrição do esboço mahleriano).

- 365 indicação de tempo [*Schnelles tempo* ($\leftarrow \text{♩} = \text{♩} \rightarrow$, *ca.*)] é adição editorial
- 365₂₋₃ fag./flisc./vla.2/vlc.2: preenchimento conjectural de aparentes lacunas no acompanhamento; Mahler apenas aponta algumas sugestões pontuais de harmonia ao longo dos cc.365-368
- 367-368₁ fag./vlc.2: preenchimento conjectural de aparente lacunas no acompanhamento – igualmente heterofonia [cf. flisc.]
- 368 fag./vla.2: reforço conjectural da textura pela adição de 2ª voz, à 3ª m inferior [cf. flisc./vla.1]
- 369₂₋₃ vl.3-4: adição livre conjectural [$\text{♩} \text{♩}$], para preenchimento de aparente lacuna nos rascunhos, e modelada em situação idêntica, c.371
- 370₂₋₃₋₄₋₅ vlc.1-2/cbx.: adição livre conjectural, para preenchimento de lacunas na linha do baixo nos rascunhos
- 372₂₋₃₋₄₋₅ vlc.1-2/cbx.: *vide* c.370
- 373₂₋₃₇₈₄ fl./ob./cl./fag./vl.3-4/vla.1-2: adição livre conjectural de várias partes de contraponto imitativo, intercaladas com originais de Mahler; cf. Fig.31 [transcrição do esboço mahleriano] para identificar todas as adições editoriais pelo presente revisor



Fig. 31

II – *Scherzo I*: cc.373-378 (transcrição do esboço mahleriano).

378/ a partitura orquestral preliminar que Mahler deixou para este segundo
 379/ andamento é muito incompleta, quer orquestralmente, quer texturalmente;
 382 é ainda completamente omissa quanto às incontáveis mudanças de métrica
 387 que caracterizam o discurso musical, tendo-se Mahler limitado a escrever o
 ritmo que pretendia em cada compasso, deixando que a métrica fosse
 «estabelecida a partir da própria notação»³⁸¹ (Cooke, 1989b, p. xxiii);
 esta opção inevitavelmente leva a situações dúbias, mormente porque nem
 sempre a notação mahleriana é coerente (em c.216, por exemplo, a melodia
 e o baixo estão inequivocamente em $\frac{2}{4}$, mas a harmonia aparece notado em
 alguns instrumentos como $\frac{3}{4}$ / cf. igualmente c.379 abaixo, com notação
 incoerente entre $\frac{3}{4}$ e $\frac{2}{4}$);
 acrescente-se à equação que Mahler, um crónico perfeccionista,
 provavelmente alteraria algumas das suas opções no processo de extensas
 revisões que naturalmente se seguiria a esta partitura orquestral preliminar;
 nesse sentido, a presente reinvenção dos esboços toma algumas opções
 métricas diversas das de Mahler na sua versão preliminar da partitura
 orquestral, e que nas quatro entradas seguintes se explicitam em maior
 detalhe

- ➔ 378 um único compasso $\frac{3}{2}$ versus dois compassos $\frac{2}{2} + \frac{2}{4}$:
 Mahler notou esta frase como $\frac{2}{2} + \frac{2}{4}$; porém, uma análise mais minuciosa ao
 fraseado específico deste momento revela um encadeamento global de 3
 tempos [$\frac{3}{2}$], mormente pela sequência tripla do motivo rítmico ♪♪♪
 dividida entre várias secções instrumentais – cf. Figs.32 (transcrição do esboço
 mahleriano) e 33 (redução métrica e de registo);
 por outro lado, em circunstâncias diferentes Mahler acabou mesmo por
 utilizar a métrica de $\frac{3}{2}$, como nos caso de cc.403/405/406;
 em conformidade, e apesar de especulativo, a presente reinvenção opta por

³⁸¹ «[Mahler] left the time-signatures [...] to be established from the actual notation».

alterar o original mahleriano $\frac{3}{2} + \frac{2}{4}$ para a métrica de $\frac{3}{2}$, na assunção de que assim se clarifica a direccionalidade da frase musical;

Barshai toma opção semelhante à aqui proposta;

Cooke, Mazzetti, Carpenter, Gamzou e Wheeler, pelo contrário, todos preferem a solução mahleriana em dois compassos ($\frac{3}{2} + \frac{2}{4}$);

não foi possível verificar as opções de Samale/Mazzuca e Castelletti



Fig. 32

II – *Scherzo I*: c.378, desdobrado em dois compassos na versão de Mahler (transcrição do esboço).

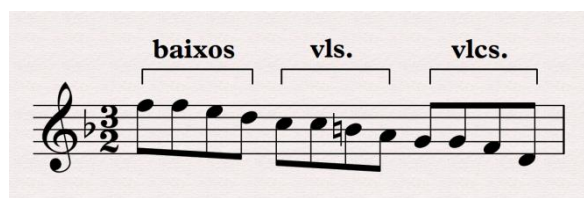


Fig. 33

II – *Scherzo I*: c.378 – redução métrica e de registo (mesma 8^{va}), para o fraseado em encadeamento de ♪♪♪

→ 379 $\frac{3}{4}$ ou $\frac{2}{2}$?

Cooke (1989c, p.179) aponta este como um dos pontos mais confusos da notação mahleriana para este andamento: por exemplo, tpa. tem ritmo ♪♪♪ e tbn. ♩ , enquanto cbx. apenas ♪♪♪ ; a ambiguidade torna-se de mais difícil resolução ainda pelo facto de, também aqui, Mahler não escrito qualquer indicação métrica;

na presente reinvenção opta-se pela métrica de $\frac{3}{2}$, tomando o motivo da tpa. como referência, já que este retoma momentaneamente o tema da introdução deste andamento (c.1), no ritmo $|\frac{3}{2} \text{♪♪♪} | \text{♪♪♪} |$ [cc.379-380], que é recuperado de $|\frac{3}{2} \text{♪♪♪♪} | \text{♪} (...)$ em cc.1-2 [cf. tpa.+sax./mar.];

em conformidade, foi acrescentada uma pausa [z] ao início do compasso para fag. e cbx.;

dos outros revisores, Cooke, Barshai e Samale/Mazzuca optam por $\frac{3}{4}$;

Mazzetti, Wheeler, Carpenter e Gamzou preferem $\frac{2}{2}$ [ou o equivalente $\frac{4}{4}$];

não foi possível verificar a opção de Castelletti

- 382 tal como em c.378, também aqui Mahler notou a frase musical como $\frac{2}{2} + \frac{2}{4}$;
porém, igualmente aqui uma análise mais minuciosa ao fraseado intrínseco, nomeadamente da parte de tpa., revela um encadeamento global de 3 tempos [J's]; em conformidade, também neste ponto a presente reinvenção opta por alterar o original mahleriano, assumindo que assim se empresta maior coerência ao fraseado J J J de fl./tpa./acord./hrp./vl.1;
dos outros revisores, Barshai tem, mais uma vez, uma opção similar à proposta aqui, enquanto Cooke, Mazzetti, Carpenter, Gamzou e Wheeler mantêm o original mahleriano ($\frac{2}{2} + \frac{2}{4}$);
não foi possível verificar as opções de Samale/Mazzuca e Castelletti

- 387 situação em tudo idêntica à de c.378, sendo apenas que aqui é o fraseado J J J , repetido três vezes na linha do baixo [cf. fag./euf./cbx.], que sugere a métrica de $\frac{3}{2}$;
novamente Barshai decide para a sua versão de forma semelhante à aqui proposta, e Cooke, Mazzetti, Carpenter, Gamzou e Wheeler retêm a fórmula mahleriana ($\frac{2}{2} + \frac{2}{4}$);
não foi possível verificar as opções de Samale/Mazzuca e Castelletti

383-387 vla.1-2: adição livre de contraponto imitativo (exceto por um breve trecho, em c.384₃₋₄ ⇒ J J J J), e modelado em opção editorial idêntica em cc.373-378 [igualmente vlas.]

386-387 acord./hrp.: adição livre de harmonia totalmente inexistente nos rascunhos

388 trp.: heterofonia [cf. tpa.]

388₄₋₅ ob./cl./vl.3-4: adição livre de contraponto, inexistente nos rascunhos

388₅ tpa.: última J é adição livre conjectural, para preenchimento de aparente lacuna nos rascunhos

389₃ cl./fag./vl.3/vlc.1-2: indicação de alteração à nota superior do *trilo* é editorial (original omissão) / trp. sem *trilo* = heterofonia











390-391 ob./cl./tpa./trp./vl.3-4: adição livre de contraponto, inexistente nos rascunhos








394₁₋₂ fag./vlc.1-2/cbx.: [J J J J] preenchimento conjectural de aparente lacuna na linha do baixo



- 397₃ vl.1-2: adição livre conjetural de segunda *acciaccatura* [♯/sol♯]
- 397₅ trp./acord./vla.1-2: preenchimento livre conjetural de aparente lacuna nos rascunhos; a opção foi pela mera troca de vozes, ligando a harmonia anterior aoc.398
- 400 fag./vlc./1-2: adição livre conjetural, consequência musical de c.399, e preparando ligação a c.401
-
- acord./vl.3-4/cbx.: adição livre de harmonia omissa nos rascunhos
- 402 vla.1-2/vlc.1-2: adição livre conjetural de contraponto, preparando c.403
-
- acord./cbx.: adição livre de harmonia omissa nos rascunhos
- 403 ob./cl.: heterofonia [cf. vl.1-2]
- 403-406 vl.3-4/vla.1-2: adições livres, modeladas em voz principal [vl.1-2], para enriquecimento da textura
- 404-406₁₋₂₋₃₋₄ sax.: variação tímbrica localizada de linha temática em vl.1-2 [heterofonia]
- 404-407 acord.: adição livre de harmonia omissa nos rascunhos
- 405 cl.: duplicação pontual de vl.3-4, em adição livre
- 407-411 vlc.1-2/cbx.: continuação conjetural de linha do baixo, que parara abruptamente em c.406
- 412 indicação de tempo [*Plötzlich etwas langsamer (mit Ausdruck)*] é adição editorial
- 421-422 vl.2-3-4: heterofonia [cf. cl./vl.1]
- 424-428 euf./acord./cbx.: adição livre de baixo da harmonia
- 429 este compasso corresponde a uma adição posterior de Mahler, que o intercalou entre dois outros numa folha pautada outrossim já completamente preenchida; considerando que Mahler não anotou indicações métricas em praticamente todo o andamento (o mesmo acontecendo também neste compasso adicionado *a posteriori*), não é possível afirmar com certeza qual a duração exata que pretendia para este compasso; estruturalmente a função deste compasso é meramente de suspensão da harmonia [3ª m – sol♯-si] no registo agudo, que vem sustentado de c.428, e que resulta de um movimento melódico em 3ªs paralelas de trp. e ob. [2 trps. no esboço mahleriano]; apesar da incerteza quanto à duração pretendida por Mahler, todos os revisores optaram por manter o $\frac{3}{4}$ dos compassos anteriores [não foi possível verificar a opção de Castelletti] – o esboço mahleriano, porém, é muito dúbio, já que os trps. parecem efetivamente ter $\frac{1}{2}$, enquanto os vls.2 e vlas. (em

- uníssono com trps.) têm ♩ ;
na presente reinvenção opta-se, embora especulativamente, por encurtar a harmonia sustentada, modelando-se numa opção do próprio Mahler num momento aproximadamente similar em c.415, em que à métrica regular de $\frac{4}{4}$ que vem dos compassos anteriores, o compositor encurta o fraseado em um tempo para $\frac{3}{4}$; neste c.429 é a métrica antecedente de $\frac{3}{4}$ que é editorialmente encurtada para $\frac{2}{4}$
- 434 indicação de tempo [*poco a poco ritard.*] é adição editorial
- 437-438 vl.3-4: continuação conjectural de linha iniciada em c.435, e que nos esboços pára abruptamente ao c.436
- 439/440 indicações de tempo [*molto rit.* ; *Tempo I subito: Frisch*] são adições editoriais
- 440-450 vla.1-2: adição livre conjectural de contraponto, preenchendo aparente lacuna nos rascunhos, e para enriquecimento da textura global
- 446 ob.: dobragem momentânea de linha de vl.3-4 em adição livre [*vide* entrada seguinte]
- 446-450 vl.3-4: continuação conjectural de linha de contraponto interrompida abruptamente em c.445
- 458-461 ob.: heterofonia [cf. fl./cl./vl.3-4]
- 464 hrp.: *gliss.* é adição livre, para reforço da textura em *cresc.*
- 464₃₋₄ ob./cl./vl.1-2: adição livre – ♪♪ – para finalizar tema principal (rascunhos param abruptamente no $\text{ré}/\text{♩}$.)
- 465 indicação de tempo [*Ein wenig gehalten*] é adição editorial
- 468-473 acord.: continuação conjectural de harmonia sugerida em cc.466-467
- 473/474 indicações de tempo [*poco rit.* ; *A tempo subito, aber etwas gemessener*] são adições editoriais
- 474-482 trp.: adição livre de contraponto, retomando e adaptando tema inicial deste andamento (cc.1-3), ao mesmo tempo que se prepara clímax final
- 476-478 vla.1-2: adição livre, para reforço harmónico e de textura, modelada em secção idêntica, cc.263-264
- 482₂-486₁₋₂ ob./vla.1-2:
- 488-493 ob.: várias instâncias de heterofonia [cf. vl.1-2-3-4]
- 489-498 c.fag./vlc.1-2/cbx.: continuação conjectural de implicação musical proposta em c.488

- 492 tpa.: dó#/♩ é heterofonia [cf. fl./cl./trp./vla.1-2]
- 499/507 indicações de tempo [*Triumphalen!* ; *Drängend bis zum Schluss*] são adições editoriais
- 507-509 c.fag./euf./vlc.1-2/cbx.: adição livre de contraponto na linha do baixo, para criar efeito de acumulação da tensão conduzindo ao desfecho do andamento; modelado parcialmente em motivo de cc.255-256 [euf.]
- 517 indicação de tempo [*Sehr rasch*] é adição editorial

- 22 vl.1: dobragem de duas últimas  de cl. [em adição livre], para melhor ligação ao *continuum* seguinte de vlas.
- 25-32 perc.2[triang.]: adição livre, especulativa, para diversificação tímbrica e textural da nova secção em *sib* M; apesar de praticamente todas as intervenções de perc. na presente reinvenção serem editoriais, e por isso mesmo não serem alvo de nota específica neste relatório, esta parte de triang. em particular é uma alteração estrutural ao discurso musical neste andamento, já que se trata de um conteúdo em tudo diverso do esboço mahleriano
- 25-30 vl.1-2: *continuum* original de Mahler em s aqui rendido editorialmente como jogo heterofónico a duas vozes, em duas velocidades [vide c.1-14, vlas.]
- 31-41 vl.3-4: continuação do *continuum* original de Mahler em s, tomado de vl.1-2 em jogo heterofónico a duas vozes, e duas velocidades [cf. cc.25-30]
- 34 cl./vl.1: Mahler deixou em aberto a decisão de terminar esta frase num *sib* ou num dó (como em c.24), colocando, no esboço, ambas as notas com um ponto de interrogação adstrito, certamente pretendendo decidir definitivamente quando chegasse à versão orquestral final da partitura deste andamento; na presente reinvenção a opção foi por *sib* neste c.34, para resolução do indecisão harmónica deixada em aberto precisamente com o dó de c.24; dos outros revisores, Cooke, Mazzetti, Gamzou, Carpenter e Wheeler, todos optam por dó; Barshai e Samale/Mazzuca por sib; não foi possível verificar a opção de Castelletti
- 35-41 acord.: sonoridade de 5ª P sustentada é adição livre, enriquecendo textura, decorrente de harmonia do acompanhamento articulado em s – perc.1[mar.]/vl.3-4 [heterofonia]
- 42-48 sax./acord.[m.e.]:  contra  [original mahleriano] = heterofonia (cf. cl./acord.[m.d.])
- 52 perc.2[Rute]: tal como em relação a triang., cc.25-32, esta intervenção de *Rute* aparece como alteração estrutural ao discurso musical, já que entre o final da frase musical cessante [cc.+51-52₁] e a seguinte [cc. +53-54₁] Mahler não previu nenhuma intervenção musical; a presente opção pretende colmatar aparente lacuna na interligação das duas frases
- 53-59 sax./tpa./euf./acord.[m.e.]: intervenção semelhante a cc.42-48 [cf. acima], a que se adicionaram duas camadas de heterofonia [tpa./euf.]
- 67 tpa./trp.: adição livre, implicação musical de c.+65+
- 77-78 ob./trp.: adição livre, implicação musical de c.76 [fl./sax./vl.1-2-3-4]
- 84 indicação de tempo [*Plötzlich gehalten*] é adição editorial

- 84-86 vla.1-2: *continuum* original de Mahler em  aqui rendido editorialmente como jogo heterofónico a duas vozes, em duas velocidades [cf. fag.]
- 89 indicação de tempo [*im Tempo*] é adição editorial
- 91 cl.: continuação conjectural de *continuum* de  iniciado em c.89, e que pára abruptamente em c.90 [para c.91-22 Mahler apenas notou a harmonia em ]
- 92 indicação de tempo [*Wieder gehalten*] é adição editorial
- 93₂ fag./acord.[m.e.]/vla.1-2: harmonia corrigida de aparente erro no original para corresponder à de c.85, uma vez que todo o conteúdo musical de cc.84-85, quer melódico quer harmónico, é, em tudo o resto, recuperado textualmente em cc.92-93
- diversas indicações de tempo:
- 101/ *Etwas eilend*
- 105₂/ *rit.*
- 109/ *Wieder fliessend*
- 111/ *rit.*
- 112₂/ *Sehr gehalten*
- 115 *im Tempo (ohne Hast)*
- são todas editoriais, tipificando variações sensíveis na agógica do fraseado musical [em toda esta secção Mahler apenas deixou indicações de tempo em c.97 – *Zeit lassen* – e c.107 – *Gehalten*]
- 115-118 vla.1-2: *continuum* original de Mahler em  aqui rendido editorialmente como jogo heterofónico a duas vozes, em duas velocidades [cf. cc.1-14]
- 121 acord.: adição livre de harmonia omissa nos rascunhos, e modelada em c.120 [tpa./trp./euf.]
- 122 indicação de tempo [*Wie am Anfang (Allegretto moderato)*] é adição editorial
- 122-133 vla.1-2: *continuum* original de Mahler em  aqui rendido editorialmente como jogo heterofónico a duas vozes, em duas velocidades [cf. cc.1-14]
- +123 perc.1[mar.]/hrp.: recuperação conjectural de motivo rítmico em 5^{as}/4^{as} P de cc.1-2, inexistente nesta recapitulação
- 124 trp.: recuperação conjectural de motivo c.3, inexistente nesta recapitulação
- 125 tpa.: recuperação conjectural de motivo c.3, inexistente nesta recapitulação
- 140-141 sax.: repetição textual de alteração introduzida a cc.21-22 [cl.]
- 141 vla.1: dobragem de duas últimas  de sax. [em adição livre], para melhor ligação ao *continuum* seguinte de vlas.

- 144-149 vl.1-2: *continuum* original de Mahler em s aqui rendido editorialmente como jogo heterofónico a duas vozes, em duas velocidades [cf. c.25-30]
- 144-151 perc.2[triang.]: recuperação textual de adição livre em cc.25-32
- 150-167 vl.3-4: continuação do *continuum* original de Mahler em s, tomado de vl.1-2 em jogo heterofónico a duas vozes, e duas velocidades [cf. cc. 31-41]
- 153 fl./vl.1: situação idêntica de indecisão entre si \flat ou dó de c.34, aqui novamente rendida como si \flat
- 154 indicação de tempo [*Senza rit. bis zum Schluss*] é adição editorial
- 154-160 acord.: sonoridade de 5ª P sustentada em adição livre, recuperada textualmente de cc.35-41



III.2.3.d: Scherzo II



Para segundo *Scherzo* Mahler concebeu um andamento fortemente modelado em *Das Trinklied vom Jammer der Erde*, primeiro andamento de *Das Lied von der Erde*. Quer pela agógica, quer mesmo pela dialética intrínseca do discurso musical, várias texturas em ambos os casos têm similitudes surpreendentes, tendo aliás *Das Trinklied vom Jammer der Erde* servido de base a diversos revisores para a resolução dos variados problemas presentes nos rascunhos mahlerianos para este andamento. Dos dois andamentos finais da *Décima* (*Scherzo II* e *Finale*) Mahler nunca chegou ao ponto de conceber partituras orquestrais, tendo-se ficado pelos rascunhos preliminares em formato de partitura reduzida – basicamente uma partitura ‘pianística’ de 4/5 pautas onde a quase totalidade do material musical está anotado, mas a orquestração apenas esparsamente indicada. Ainda assim é este quarto andamento o que se encontra em estado mais incompleto, exigindo ao revisor uma grande ingerência para a sua conclusão. Aqui é necessário providenciar, em vários momentos, texturas suplementares, tais como vozes secundárias, contraponto, acompanhamento e mesmo harmonia, incluindo em alguns pontos a linha do baixo. Porém, e apesar das muitas deficiências, a continuidade estrutural «compasso a compasso»³⁸⁶ (Cooke, 1989a, p. xviii) é a original do próprio punho de Mahler, sendo por isso que, não obstante a ingerência externa, a conceção estética continua a soar intrinsecamente mahleriana.

cc.	considerações
---	Não tendo chegado ao estágio de produzir uma partitura orquestral para este andamento, a partitura reduzida que Mahler deixou não apresenta qualquer indicação de tempo em toda a sua extensão, à exceção de um breve e algo indefinido <i>Sehr klagend</i> no c.184; porquanto se trata esta partitura ainda claramente de um esboço preliminar, Mahler pretenderia certamente desenvolvê-lo, modificá-lo e revê-lo; por esse motivo todas as indicações de tempo na presente reinvenção são, de facto, adições editoriais, tendo-se recorrido essencialmente ao léxico típico de Mahler, por vezes comparando secções deste andamento com, por exemplo, momentos de outras obras do compositor que pudessem ser similares em textura e/ou agógica; um caso sintomático desta prática é a indicação de tempo logo ao início (c.1), onde a opção por <i>Allegro pesante (ganze Takte, wild)</i> para este <i>Scherzo II</i> , é tomada por empréstimo quase textualmente de <i>Das Trinklied vom Jammer der Erde</i> , o primeiro andamento de <i>Das Lied von der Erde</i> – no seu caso <i>Allegro pesante (ganze Takte, nicht schnell)</i> ; de facto a proximidade de conceção entre estes dois andamentos das diferentes obras é tão surpreendente, mormente na enérgica implosão sonora com que se iniciam ambos, que se justifica plenamente a transcrição da indicação mahleriana de <i>Das Lied von der Erde</i>

³⁸⁶ «[...] bar-by-bar structure».

para a Sinfonia nº10, sendo, aliás, mais uma prova das intersecções estilísticas entre obras do seu período criativo final

- 6 fag./vlc.1-2/cbx.: adição livre de motivo de acompanhamento em , e baseado em harpejos, modelando-se, dada a similaridade de texturas, em *Das Trinklied vom Jammer der Erde*, primeiro andamento de *Das Lied von der Erde*; este andamento inicial d'A *Canção da Terra*, com a sua paridade de características texturais com o presente *Scherzo II*, irá servir, de ora em diante, como um dos principais referenciais para a resolução de diversos momentos problemáticos no esboço mahleriano
- 7-11 vla.1-2: adição livre, para enriquecimento de textura, consequência musical e modelado em c.6 [fag./vlc.1-2/cbx.]
- 8-9 vl.3-4: adição livre de harmonia, omissa nos rascunhos
- 10 acord.: adição livre – heterofonia *versus* vla.1-2
- 13 fag./vlc.1-2/cbx.: adição livre de contraponto imitativo [cf. trp., c.12], e preparação musical de c.14
- 19-21 vlc.1-2 dobragem parcial de linha de acompanhamento de fag., em adição livre
- 19-22 fag.: adição livre de acompanhamento modelado em texturas de *Das Trinklied vom Jammer der Erde*
- 22 vla.1-2: dobragem parcial de linha de acompanhamento de fag., em adição livre, e dando continuidade a linha de vlc.1-2
- 25-28₁ vlc.1-2: adição livre de acompanhamento modelado em texturas de *Das Trinklied vom Jammer der Erde*
-
- hrp: heterofonia [cf. vlc.1-2]
- 25-26 fag.: dobragem parcial de linha de acompanhamento de vlc.1-2, em adição livre
- 27-28₁ cbx: dobragem parcial de linha de acompanhamento de vlc.1-2, em adição livre
- 28 tpa./vla.1-2: adição livre, consequência musical de vlc./cbx., c.27
- 31-32₁ fag./vlc.1-2: adição livre de acompanhamento modelado em texturas de *Das Trinklied vom Jammer der Erde*
- 39+ ob./cl./sax.: adição livre, modelada em c.37
- 45 perc.1[mr.]/hrp./vlc.1-2/cbx.: adição livre, recuperando momento similar em c.5

- 46-52 fag./vlc.1: adição livre de acompanhamento modelado em texturas de *Das Trinklied vom Jammer der Erde*
- 46-48 vlc.: dobragem parcial de linha de acompanhamento de vlc.1, em adição livre
- 48 ob./trp.: adição livre, modelada em motivo harpejado [cf. cc.6/10/13/etc...], e preparando musicalmente linha melódica de cc.49-51
- 52-54 trp.: adição livre conjectural, preenchendo aparente lacuna nos rascunhos
- 53 vl.1-2: adição livre de *acciaccatura* [♩]
- 54 fl./sax./vl.3-4: adição livre conjectural, preenchendo aparente lacuna nos rascunhos entre cc.53 e 55
- 61 euf./cbx.: conclusão conjectural de motivo iniciado no c.59, e modelado em outras instâncias deste tema, nomeadamente cc.57-59 [tpa./vlc.1-2]
- 62₂₋₃ ob./vl.1-2: rascunhos de Mahler praticamente ilegíveis neste ponto; presente reinvenção optou por recuperar, adaptando harmonicamente, motivo  de c.62₂₋₃
- 67 vl.3-4: adição livre de *acciaccatura* [♩]
- 69 ob./vl.3-4: adição livre de contraponto imitativo [cf. c.68 – fl/cl./perc.1[xil.]/vl.1-2]
- 70 vl.3-4: adição livre de *acciaccatura* [♩]
- 73-76 tpa.: adição livre conjectural de nota longa (dominante de sol m, tom desta secção), sugerida por lacónica indicação  de Mahler nos rascunhos [cf. Fig.35]

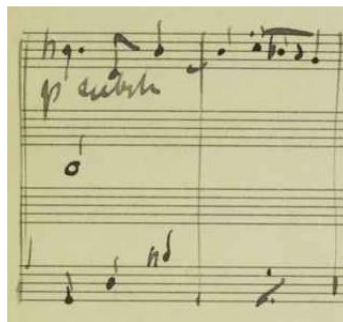



Fig. 35

IV – *Scherzo II*: cc.73-74 do rascunho mahleriano original, com indicação genérica  no c.73.

- 90 cl./vl.1-2/vlc.1-2: segundo Cooke (1989, p.174) Mahler hesitou quanto à notação rítmica exata para a entrada deste tema (♩ *versus* ♪); presente reinvenção opta por ♪, em conformidade com reexposição do tema em c.469 e ss., onde está indubitavelmente notado desta forma
-
- acord.[voz sup.: fá-mi]/vl.4: resolução conjectural de harmonia de c.89, para conformar com melodia de cl./vl.1-2/vlc.1-2
- 117₃-120 trp.: adição livre dando continuidade a motivo iniciado em c.115, e abruptamente interrompido em c.117₂
- 118₂₋₃ sax./vla.1-2: preenchimento livre conjectural de aparente lacuna dos esboços entre cc.118₁ [♩ /ré] e 119 [♩ /si]
- 122₂ tutti: suspensão [⌢] adicionada editorialmente, para estabilizar final de secção finda, e preparação de nova melodia subsequente
- 122₃ cl./vl.1-2: anacruse para novo tema de c.123 é mais um dos pontos dúbios do esboço mahleriano: notada aparentemente como ♩, não se encaixa porém nem no c.122 nem em 123, antes aparecendo como anacruse idealizada para novo tema, sem enquadramento rítmico claro; como solução presente reinvenção opta por notá-la como ♪
- 124-128 hrp./vla.1-2: continuação conjectural de acompanhamento em figuração de ♪'s, sugestionado em c.123 dos rascunhos, e modelado em textura idêntica de *Das Lied von der Erde*, especificamente aos cc. 245 e ss. do seu último andamento, *Der Abschied*
- 131-133 fag./vla.1-2/vlc.1.2[c.133]: adição livre de contraponto imitativo [c.131 – cf. c.130, c.ing./vl.2-3] e acompanhamento em ♪'s, para enriquecimento de textura global
- 133 tpa./euf./acord./vla.1-2: adição conjectural de harmonia, preenchendo aparente lacuna nos rascunhos
- 140-144 acord.: adição livre conjectural de harmonia, totalmente omissa nos rascunhos
- 142-144 sax./fag.: dobragem parcial de parte [harmonia] de acord.
- 143 vl.4/vla.1-2/vlc.1-2: dobragem parcial de parte [harmonia] de acord.
-
- fl.[♩.]/cl.[♩]: heterofonia [cf. vl.1-2]
- 143₂ vl.1-2-3: adição livre de *acciaccatura* [♩]






- 147 hrp./vlc.1-2: adição livre de figuração em s [acompanhamento], modelada em cc.123, hrp./vla.1-2
- 153₂-156₁ fl.^{tim}/ob./cl./vl.1-2: alteração à 8^{va} sup. do original mahleriano, com intuito de criar diversificação de registos
- 170-171 acord.: articulação do acorde de 7^a M em  é opção editorial, modelada em textura semelhante nos compassos de abertura de *Das Trinklied vom Jammer der Erde* [*Das Lied von der Erde*]
- 178 ob./cl./vla.1-2: alteração ao ritmo original de Mahler  como , modelada em cc.56/108
- 181 vla.1-2: dobragem parcial de parte de ob./cl. em adição livre
- 181-183 ob./cl.: adição livre conjectural, dando continuidade a linha melódica iniciada em c.174
- 181₃-182₁ vl.3-4: *pizz.* em dobragem parcial de parte de ob./cl.
- 182-183 vl.1-2: dobragem parcial de parte de ob./cl.
- 183₃ vlc.1:  é adição livre por troca de vozes com vla.2
- 184 indicação de tempo *Sehr klagend* é o único exemplo do seu tipo da pena de Mahler em todo este andamento; na presente reinvenção acrescentou-se-lhe editorialmente o complemento *ein wenig gehalten*, procurando uma melhor clarificação da agógica pretendida para esta secção
- 184-191 todo este episódio temático se assemelha, em termos de conceção musical e agógica, com secção correspondente ao verso “alle Reiche dieser Erde” [“todos os reinos desta Terra”], em cc.169-173 de *Das Trinklied vom Jammer der Erde*, o andamento de abertura de *Das Lied von der Erde*; em conformidade toda a orquestração ora proposta para o *Scherzo II*, adota várias texturas e opções de ornamentação precisamente modeladas n’A *Canção da Terra* – são os casos de todos *trilos*, parte de acordeão em heterofonia [cf. vl.1-2] e adição livre conjectural de linhas de contraponto em sax./fag./tpa./euf./vla.1-2/vlc.1-2, cc.190-191 [cf. Fig.36, com transcrição do esboço mahleriano para esta secção]



Fig. 36

IV – Scherzo II (cc.184-191): transcrição do esboço mahleriano.

- 192-194 sax./fag.: *trilos* é adição livre para reforço de textura, recuperado de secção imediatamente anterior
- 202-205 trp.: adição livre, em heterofonia [cf. fl./ob./cl./vl.1-2-3-4], para reforço e diversificação da textura
- 206-207 sax./tpa./vlc.1-2: adição livre conjetural, preparando cc.208-209, e modelada em momento similar, cc.103-106
- 206-209 euf./cbx.: adição livre de movimento de 8^{va} descendente no baixo (inexistente nos rascunhos) para preparação de ponto cadencial
- 210-215 fag./euf./vlc.1-2: adição livre de movimento em ♭'s, para enriquecimento de textura global
- 214-215 fag./euf./acord.[m.e.]/vlc.1-2/cbx.: mi → ré é preenchimento conjetural de movimento do baixo, para colmatar aparente lacuna dos rascunhos, como consequência musical de cc.210-213, e preparando c.216
- 217 cl./sax.: adição livre conjetural, preenchendo aparente lacuna dos rascunhos, e como consequência musical de c.216
- 219-225 cl./fag./hrp.: adição livre, modelada em secção similar, cc.123-128 [hrp./vla.1-2]
- 225 cbx.: adição livre conjetural de movimento do baixo, preparando nova secção em tonalidade diferente (rascunhos omissos)



- 234 fag./vlc.1-2: adição livre de motivo de acompanhamento harpejado, tornado característico deste andamento, e modelado em secção similar em c.5 e ss.
-
- acord./hrp./vla.2/cbx.: adição livre de acorde enfatizando tempo forte, inexistente nos rascunhos, e modelada em momentos musicais semelhantes, nomeadamente cc.5 e 174, e adições análogas em cc.45 e 384
- 235 sax./acord.[m.e.]/vla.1-2: adição livre conjetural, recuperando opção idêntica em c.7
- 236-237 fl./ob./cl./acord.: contorno da linha melódica adotado na presente reinvenção funde ambas as hipóteses que Mahler deixou em aberto nos seus rascunhos (cf. Figs.37-38, duas pautas superiores), *i.e.*, primeiro compasso da 1ª versão (pauta superior) foi cruzado com o segundo compasso da 2ª versão (2ª pauta), criando uma solução mista, que recupera também o *motto* rítmico característico deste andamento ( – cf. cc.3, 7, 9, 11, 15, 17, 73, 75, etc.)
- 240-242 hrp.: adição livre, modelada em momento similar em cc.65-66
- 248-253 perc.1[mar.]/hrp.: adição livre conjetural de harmonia e acompanhamento muito esparsamente indicados no esboço mahleriano
- 261-264 vlc.2: heterofonia [cf. vlc.1]
- 262-264 hrp./vlc.1: adição livre conjetural, preenchendo aparente lacuna nos rascunhos, e como consequência musical de c.261
- 265-266 vla.1-2/vlc.1: adição livre para reforço da textura global
- 267 vla.1-2: adição livre, dando continuidade a cc.265-266, e modelado em cc.7/235
- 268 fag./vlc.1-2: adição livre de motivo em 's, baseado em movimento harpejado, e utilizado em várias instâncias deste andamento
- 278₂₋₃-279₂ hrp.: adição livre de aparente lacunas dos rascunhos, preenchendo parte de acompanhamento



Fig. 37

IV – *Scherzo II* (cc. 235-237): transcrição do esboço mahleriano.





Fig. 38












Opção de contorno melódico da presente reinvenção, combinando ambas as hipóteses que Mahler ponderou.

- 280 cbx.: adição livre de movimento cadencial concluindo frase cessante e preparando novo momento temático
- 281-282 cl./fag./acord./hrp.: adição livre, modelada em secção idêntica de cc.145-146
- 284 c.ing./fag./vla.1-2: adição livre, modelada em secção idêntica em c.148
-
- hrp.: heterofonia [cf. c.ing./fag./vla.1-2]
- 286 c.ing./fag./vla.1-2: adição livre, consequência musical da progressão harmónica decorrente de cc.284-285
- 298 vl.1-2-3-4: adição livre de *acciaccatura* [♩]
- 302-304/
307-309 flisc.: adição livre de material temático inexistente nos rascunhos (que incluem praticamente apenas harmonias planas [♩.]); segundo Cooke (1989b, p. xxiv) este é o único ponto em toda a sinfonia onde, ao esboço mahleriano, «o que claramente falta é um tema, ou frases temáticas»³⁸⁷; em conformidade, a presente reinvenção introduz curtas frases temáticas, reminiscentes do motivo apresentado em c.300 também em flisc.; dos outros autores, Cooke, obviamente, também acrescenta material temático em adição livre neste ponto, tal como Barshai (apenas c.304 – cl.

³⁸⁷ «[...] what is missing is clearly a theme, or thematic phrases».

	<p>[req.]), Mazzetti (cc.304 – tpa./c.ing. – e 306-309 – cl./hrp./ob./fag.]) e ainda Carpenter (cc.307-310 [correspondendo a cc.310-314 na partitura de Carpenter] – fl./hrp.);</p> <p>Gamzou e Samale/Mazzuca apenas acrescentam uma nota de passagem (<u>si</u>), entre cc.308 e 309 [cc.309-310 na partitura Gamzou], e em ambos os casos como  no último tempo;</p> <p>não foi possível verificar a opção de Castelletti</p>
306-307	<u>hrp.</u> : adição livre para enriquecimento da textura global, e modelada em motivo harpejado característico do acompanhamento neste andamento
308	<u>acord.</u> : adição livre conjetural de harmonia, para preenchimento de aparente lacuna nos rascunhos (este é mesmo o único compasso desde c.291 sem qualquer indicação de harmonia no esboço mahleriano)

	<u>ob./vl.1</u> : <u>si</u> /  é adição livre de nota de passagem

	<u>fag./acord.[m.e.]/vlc.2</u> : <u>mi</u> /  é adição livre de nota de passagem, incluído no movimento harmónico
312+  314+ 	<u>fl.tím</u> : adição livre de <i>trilo</i> para reforço da textura global, e procurando uma sonoridade brilhante condizente com o ambiente festivo de dança popular que a música sugere
312-317	<u>fag./euf./acord. [m.e.]/vlc.1-2/cbx.</u> : adição livre de linha do baixo (ausente nos rascunhos) para reforço global da textura, nomeadamente providenciando fundamental para a harmonia (lá – cc.312/314/316)
313+ 	<u>hrp./vl.3-4</u> : heterofonia [cf. ob./cl./vl.1-2]
318-321	<u>trp.</u> : adição livre de contraponto, para enriquecimento de textura global
319 ₂ -321	<u>ob.</u> : dobragem parcial de linha de trp.
321	<u>vl.3-4</u> : dobragem parcial de linha de trp.
324-325	<u>acord.</u> : adição livre conjetural de harmonia, preenchendo aparente lacuna nos rascunhos
324/325+ 	<u>fl./perc.1[glock.]</u> : adição livre de contraponto, baseado em motivo rítmico idiomático deste andamento [  ]
325	<u>fag.</u> : adição livre de motivo   , preparando c.326, e modelado em situações similares, cc.34-35 [ob./vl.3-4], 37-38 [fl./ob./cl.] e 199-202 [fl./vl.1]
328 ₂₊₃	<u>sax./tpa./vla.1-2</u> : adição livre, consequência musical de mesmo motivo em c.327+  , e preenchendo aparente lacuna nos rascunhos

329+



trp.: adição livre conjetural, preparando c.330 e ss., e baseada em motivo rítmico idiomático deste andamento []; os rascunhos perdem subitamente diversidade motivico-temática neste ponto, para o qual Mahler apenas deixou uma harmonia estática [] – cf. Fig. 39



Fig. 39

IV – *Scherzo II* (cc.329): transcrição do esboço mahleriano.

332+



fag./euf./acord. [m.e.]/vlc.1-2/cbx.: adição livre de contraponto imitativo [cf. trp., c.329], e modelada em motivo rítmico idiomático deste andamento; tal-qualmente aqui, os rascunhos perdem diversidade motivico-temática, tendo Mahler apenas notado uma harmonia estática [] – cf. Fig. 40



Fig. 40

IV – *Scherzo II* (cc.332): transcrição do esboço mahleriano.

335

sax./tpa./acord. [m.d.: ]: adição livre, preparando c.336, e modelada em situações similares, cc.153-154 [fl.^{tim}/ob./cl./vl.1-2] e 451-452 [sax./vla.1-2]

337+

euf./acord. [m.d.]/cbx.: adição livre, em contraponto imitativo invertido de linha melódica de trp./vl.1-2-3-4, para colmatar aparente lacuna na linha do baixo

338

trp./perc.1[glock.]/acord. [m.d.: 3ª voz]: heterofonia [cf. ob./cl./hrp./vl.1-2]

339-341+[♩] sax./fag./acord. [m.d.]/vla.1-2/vlc.1-2: adição livre conjetural de harmonia, para reforço da textura global, já que nos rascunhos as vozes intermédias param abruptamente em c.338 – cf. Fig. 41



Fig. 41

IV – *Scherzo II* (cc.338₂-342): transcrição do esboço mahleriano.

341₃-342₁ euf./acord. [m.e.]/cbx.: ré# [♩♩] é adição conjetural preenchendo aparente lacuna dos rascunhos para a linha do baixo [cf. notação exata de Mahler, Fig.42, onde é visível o vazio correspondente ao ré# aqui proposto]; dos outros revisores, Mazzetti e Wheeler tomam opção idêntica à presente, enquanto Cooke, Barshai e Carpenter preferem sustentar o ré[♩] como ♩. ♩; não foi possível verificar as opções de Samale/Mazzuca e Castelletti



Fig. 42

IV – *Scherzo II* (cc.341-342): transcrição do esboço mahleriano.

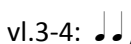




345 trp.: adição livre conjetural, preparando cc.346-347 – esta opção vem no seguimento de outras tomadas aqui para situações idênticas, nomeadamente em cc.320 e 332 (também neste c.345 Mahler deixou notada apenas a harmonia em ♩.)

348 ob./cl./trp.: heterofonia [cf. vl.1-2]

351-353 fag./vlc.1-2: adição livre, para enriquecimento da textura global, modelada em cc.25-27 e 46-48

352_{2,3} ob./trp./vla.1-2: adição livre conjetural, para preenchimento de aparente lacuna nos rascunhos

361 vl.1-2-3-4: adição livre de *acciaccatura* [♩]

- 362 vl.3-4: /pizz. = heterofonia [cf. vl.1-2]
- 363-365 fag./vlc.1-2: adição livre para enriquecimento de textura global, e modelada em cc.210-215
- 364-365 os rascunhos mahlerianos tornam-se extremamente esparsos nestes dois compassos, tendo o compositor deixado notada apenas a linha melódica [vls.]; todas as restantes partes são aqui, portanto, adições editoriais, incluindo a progressão harmónica indicada pelo baixo
- 364₂-365₁ ob./cl.: *trilo* é ornamentação adicionada editorialmente [enriquecida timbricamente com *trem.* de xil.], recuperando uma sonoridade característica do segundo andamento, *Scherzo I*
- 368+ fag./vlc.1-2: adição livre de motivo de 8^{va} descendente, modelado e antecipando momento idêntico em vls., cc.377 e 380
- 371-373 fag./vlc.1-2: adição livre conjetural de contraponto, modelado em, e antecipando ob./cl., cc.374-376
- 374 vl.1-2: adição livre de *acciaccatura* [,]
- 384 perc.1[mar.]/hrp./vlc.1-2/cbx.: adição livre conjetural, para enriquecimento da textura, modelada em momentos musicais semelhantes, nomeadamente cc.5 e 174, e adições similares em cc.45 e 234 [aqui adaptada às especificidades harmónicas desta secção]
- 384-386 trp./vla.1-2: adição livre, modelada em secção idêntica cc.45-47
- 385-386 fag./vlc.1-2/cbx.: adição livre para enriquecimento da textura global, modelada em cc.6 e 46
- 392₂₋₃ fag./tpa.: adição livre conjetural, preenchendo aparente lacuna nos rascunhos (e modelada em ritmo idiomático deste andamento)
- 394 vl.1-2: *acciaccatura* [,] é adição livre
- 394-397 fag./tpa./vlc.1-2: adição livre, modelada em secção idêntica, cc.15-18
- 396 vl.3-4: *acciaccatura* [,] é adição livre
- 397 ob./trp./hrp./vl.3-4: *si* é adição livre, em contraponto invertido de linha de fag./tpa./vlc.1-2
- 399-401 acord./vl.1-2: prolongamento de ré indicado nos rascunhos apenas em c.398 é editorial, para reforço da textura

410-431 este é um dos momentos mais frágeis do esboço mahleriano, que contém praticamente apenas a melodia principal, uma sequência muito básica na linha do baixo, e umas poucas sugestões de harmonia (cf. Fig.43); consequentemente, na presente reinvenção procedeu-se ao enriquecimento das texturas, preenchendo lacunas da harmonia e contraponto, modelados em secção idêntica de cc.248-268; as entradas seguintes discutem em pormenor cada uma das opções específicas:

- ➔ 410-416 acord./hrp.: acompanhamento [harmonia] baseado em cc.248-253
- ➔ 410-419 c.ing.: linha melódica secundária [contraponto] baseada em cc.248-253
- ➔ 424-427 acord.: acompanhamento baseado em cc.261-264;
vlc.1-2: desdobramento da harmonia implícita na linha de acord. [heterofonia]
sax./vla.1-2: contraponto baseado em cc. 261-264;
- ➔ 428-431 trp.: linha melódica secundária [contraponto] baseada em cc.265-268;
vla.1-2/vlc.1: desdobramento da harmonia implícita na linha do baixo, modelando-se em várias outras secções deste andamento articuladas em ♭'s, e com intuito de enriquecimento da textura global

430 vl.1-2-3-4: adição livre de *acciaccatura* [♯]

431 hrp.: *gliss.* é adição livre para reforço do efeito de *crescendo* na massa orquestral, preparando nova secção **Wuchtig**

436-437 acord.[m.d.]/vla.1-2: desdobramento da harmonia original de Mahler



em



para enriquecimento da textura neste momento especialmente dramático do andamento

Fig. 43
IV –
Scherzo II
(cc.410-

IX iv

f

431): transcrição do esboço mahleriano.




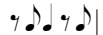
- 448-451 c.fag.: adição livre de *trilos*, como opção especulativa de ornamentação e variação à secção imediatamente anterior em *trem.*, cc.444-447 [vlc.1-2]; procurou-se também aqui criar uma sonoridade mais grotesca e até mesmo macabra, como é usual em vários outros *scherzos* de Mahler – a este respeito lembre-se a inscrição do próprio compositor na página de rosto do esboço para este *Scherzo II*: «Der Teufel tanzt es mit mir» [«O Diabo dança comigo»]; dos outros revisores, Gamzou tem uma opção idêntica à presente [com *trilos*], mas apenas para cc.450-451 [cc.452-453 na partitura de Gamzou], e que, de resto, reutiliza adiante em cc.462-465 [464-467 na partitura de Gamzou]; também Carpenter utiliza este tipo de ornamentação [*trilo*], e até logo desde o c.444 [c.456 na partitura de Carpenter]; Cooke, Barshai, Mazzetti não utilizam qualquer ornamentação, e Wheeler opta por *trem.* nas cordas graves (vlcs./cbxs.)
- 454-462 cbx: continuação conjectural de linha do baixo, abruptamente interrompida em c.453; também neste ponto os rascunhos mahlerianos são extremamente incompletos, com o compositor a deixar notada apenas a linha melódica entre cc.455 e 461(cf. sax./vla.1-2), pelo que uma intervenção editorial se impõe para completar a textura global
- 455-462 acord.: continuação conjectural de linha melódica secundária [contraponto], abruptamente interrompida em c.454
- 466-504 também nesta longa secção os rascunhos de Mahler são extremamente frágeis, mantendo-se a unidade e continuidade musical exclusivamente pela linha melódica principal, que, isso sim, deixou anotada para toda a extensão deste segmento [cf. Fig.44]; as entradas seguintes discutem em pormenor todas as intervenções editoriais ao longo desta secção:
- ➔ 466-504 acord.: adição livre de acompanhamento [harmonia], modelado em, e adaptando cc.87-114 e 145-151
 - ➔ 466-469 c.fag./cbx.: adição livre conjectural, modelada em cc.87-90
 - ➔ 470-477 cl./fag./euf./vla.1-2/cbx.: dobragem parcial de acord. [vide acima]
 - ➔ 475₁ /mi original de Mahler [vide Fig.44], alterado conjecturalmente como , por comparação com c.96 [cl./vl.1-2]
 - ➔ 478-485 textura global: modelada e adaptada de cc.99-106
 - ➔ 478-481 fl.: heterofonia [cf. cl./vl.1-2]
 - ➔ 486-494 textura global: modelada e adaptada de cc.210-218
 - ➔ 495-497 textura global: modelada e adaptada de cc.278-280
 - ➔ 498-504 textura global: modelada e adaptada de cc.145-151



Fig. 44


IV – *Scherzo II* (cc.466-504): transcrição da totalidade do esboço mahleriano para esta longa secção, que é deveras incompleto.





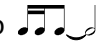
- 517 sax.: [fá] adição livre, preenchendo aparente lacuna nos rascunhos, e preparando sequência harmónica seguinte [cc.518-520] em cl./sax.
- 523₂ vlc.1: sol/ ♩ deriva da leitura do presente revisor do esboço mahleriano, que neste ponto é praticamente indecifrável;
Cooke, Mazzetti, Carpenter e Samale/Mazzuca leem como fá \sharp ;
Barshai e Gamzou, por outro lado, preferem sol, tal como na presente reinvenção;
não foi possível verificar as opções de Wheeler [partitura cedida pela editora ilegível neste ponto], nem de Castelletti
- 523-524 acord./hrp./cbx.: adição livre recuperando cc.521.522, para preencher aparente lacuna nos rascunhos
- 527 cbx.: adição livre de *pizz.* (inexistente nos rascunhos), para reforço da textura
- 532 vlc.1-2/cbx.: adição livre conjectural, preenchendo aparente lacuna nos rascunhos
- 533/535 cbx.: adição livre de *pizz.* (inexistente nos rascunhos), para reforço da textura
- 537 hrp.: adição livre conjectural de ré ao acorde, para reforço da textura e preparação de sequência harmónica que se segue [cc.538-541]

- 539 fl./acord./vl.1-2: correção especulativa do ritmo presente nos rascunhos [], para mais idiomático deste andamento  [cf. c.541, e mesmo outras instâncias deste motivo como cc.502-504]
- 545/547 trp.: adição livre de contraponto imitativo, antecipando entrada da tpa.
- 559/561 vla.1-2: correção especulativa da harmonia original de Mahler [ré-lá = vlcs., cc.558/560] como ré-sol, para corresponder à parte melódica [cf. sax.]
- (579) nos rascunhos, Mahler prevê um último compasso neste *Scherzo II*, com uma pancada ***f*** de “tambor militar completamente abafado” [«vollständig gedämpft Große Militärtommel»], idêntica à do primeiro compasso do *Finale*; Carpenter, Wheeler, Barshai, Gamzou e Samale/Mazzuca, todos incluem este derradeiro compasso nas suas versões; já Mazzetti omite-o por completo; Cooke também prevê este compasso extra na sua versão, mas o maestro Sir Simon Rattle, um dos mais conceituados intérpretes desta versão, omite-o nas suas gravações e apresentações públicas, argumentando que, na sua opinião pessoal, este compasso final e o primeiro do andamento seguinte, representam um único e o mesmo compasso, e que Mahler os terá duplicado porventura inadvertidamente ou por ou excesso de zelo (ao começar os rascunhos para o andamento final, e tendo em mente a pancada de “tambor militar” como pivot entre os dois andamentos, poderá tê-la repetido por descuido, esquecendo que já estava incluída como último compasso do *Scherzo II*); de facto os primeiros 83 compasso do *Finale* têm várias intervenções do “tambor militar”, sempre idênticas mas nunca duplicadas [*i.e.*, uma seguida imediatamente de outra]; assim, a presente reinvenção opta igualmente por omitir o último compasso deste quarto andamento, preferindo incluir apenas o primeiro do *Finale* seguinte com a respetiva pancada de bombo, e que funciona então como ponte entre os dois andamentos

III.2.3.e: *Finale (Adagio-Allegro-Adagio)*

Para derradeiro andamento da Sinfonia nº10 Mahler concebeu, em essência, mais um extenso *Adagio*, equilíbrio estrutural, na macroescala, do andamento inicial. Aqui temos, porém, como secção central um longo segmento mais rápido (*Allegro*), pelo que se trata, na sua organização estrutural interna, de uma ampla forma ternária ABA, correspondendo à sequência tripartida *Adagio-Allegro-Adagio*. O *Finale* ocupa igualmente uma função de sùmula de toda a obra, já que vários temas de andamentos anteriores são recuperados, textual ou sugestivamente, quase em jeito de sumário temático final. Este andamento guarda alguns dos mais belos e inspirados momentos da sinfonia, como o delicado solo de flauta perto do início ou a tranquila conclusão final, plena de serenidade e paz. Embora igualmente deficiente nas texturas sonoras a espaços, tal como o anterior *Scherzo II* (mas em menor escala), Cooke (1989a, p. xvi) recorda que foi precisamente este *Finale* o andamento que criou impacto mais profundo no público que assistiu à estreia da sua 1ª versão, ainda truncada, da obra, e apresentada na BBC (Londres) por ocasião do centenário do nascimento do compositor (1960). Se, como também refere Cooke (op. cit., p. xv), o *Purgatorio* deslocado da sua posição central na versão em apenas dois andamentos de Křenek parecia desprovido de sentido, é inquestionavelmente com o *Finale* que o vasto ciclo quinário que constitui a Sinfonia nº10 adquire justificada unidade.

cc.	Considerações
1	<p>indicação de tempo [<i>Langsam, schwer</i>] é adição livre editorial, e modelada em <i>Der Abschied</i>, último andamento de <i>Das Lied von der Erde</i>, com o qual o presente <i>Finale</i> partilha o ambiente algo estático e preferência pelo registo grave de sonoridade algo difusa;</p> <p>a única indicação agógica que Mahler deixou neste início do último andamento foi «Einleitung» [«Introdução»]</p> <p>-----</p> <p><u>bombo[perc.2]</u>: indicação de Mahler é para um “grande tambor militar completamente abafado” (<i>Grosse Militärtrommel vollstandige gedämpfte</i> – cf. nota c.579 em <i>Scherzo II</i> acima); aqui, e como medida de praticabilidade, essa indicação foi convertida em “o maior dos bombos disponíveis” [“use largest of bass-drums”]</p>
8	<p>duração exata deste compasso é inconsistente nos diferentes rascunhos de Mahler para esta passagem, notando-o ora como $\frac{1}{4}$ ou $\frac{3}{4}$;</p> <p>presente reinvenção opta pela versão $\frac{3}{4}$, procurando também alguma diversidade métrica numa secção que é, outrossim, estática;</p> <p>$\frac{3}{4}$ é também a opção de Cooke, Barshai;</p> <p>já Mazzetti, Wheeler, Carpenter e Gamzou preferem a versão $\frac{1}{4}$;</p> <p>não foi possível verificar as opções de Samale/Mazzuca e Castelletti</p> <p>-----</p> <p><u>tu.wag.</u>: notação original de Mahler  com justaposição de indicação</p>

verbal “*schnell*”, aqui convertida, para efeitos de praticabilidade, em ; modelou-se igualmente a presente opção na apresentação deste mesmo motivo logo no arranque no *Allegro* central (c.84 e ss.), onde a notação , numa métrica de ϕ , tem efetivamente como resultado uma articulação rápida das duas notas em valores curtos; esta situação repetir-se-á em vários momentos subsequentes, designadamente cc. 10/18 (tu.wag.), 20 (euf./tu.wag.) e 24 (cbx.); em todos estes casos, para além da alteração rítmica, acrescentou-se ainda a indicação verbal “*etwas rubato*”, tipificando uma prática interpretativa de certa liberdade rítmica não facilmente traduzível em notação musical – poder-se-á considerar estar algures entre a  e a , mas sem geometria precisa, nem regularidade absoluta; outras situações idênticas, mas já notadas como  pelo próprio Mahler (cc.73/75/78/79/80), serão alvo de discussão específica no local próprio abaixo


- 10 tu.wag.: cf. nota c.8
- +12 Mahler incluiu nesta anacruse do c.12 [cf. flisc.] uma críptica indicação de tempo «*Lan*», quase certamente referindo-se ao termo *Lan[gsam]* (*Lento*); na presente reinvenção esta indicação é omitida, uma vez que se torna redundante relativamente ao tempo principal indicado desde o início do andamento (cf. c.1)
- 18 tu.wag.: cf. nota c.8
- 20₁₊₄ euf./tu.wag.: cf. nota c.8 [tu.wag.]
- 24 cbx.: cf. nota c.8 [tu.wag.]
- 25 acord./cbx.: *trem./vibr.* é adição livre conjetural (inexistente nos rascunhos de Mahler), com intuito de ênfase dramático do *sf*
- 29 acord.: prolongamento conjetural de harmonia (que Mahler apenas anotou como \circ em c.28), para enriquecimento da textura global
- 30 indicação de tempo [*Ein wenig fliessender, doch immer langsam*]
é adição editorial
- 37 hrp.: concretização prática (conjetural) de uma muito genérica indicação de Mahler (cf. Fig.45)



Fig. 45

V – *Finale*: cc.36-38 (transcrição do esboço mahleriano), com suposta parte de harpa [c.37] genericamente notada.

- 37₃₋₄ acord.[m.d.]/vla.1: si/♭ corresponde a desdobramento livre da harmonia, preparando mudança de registo em c.38
- 40 fl.: lá♯ na ♯♯♯ é adição livre conjectural, uma vez que Mahler não corrigiu o # que alterara a primeira ♯ do 2º tempo; não obstante lá♯ parece ser a única opção viável para o contorno melódico deste ponto; similarmente, todos os outros revisores corrigem esta nota como lá♯ (não foi possível verificar a opção de Castelletti)
- 41 hrp.: adição livre, modelada em c.37
- 44 fl.: heterofonia – linha melódica passa momentaneamente para ob.
- 45 flisc.: indicação “*am der Ferne*” [“à distância”; i.e., fora de cena] é opção livre conjectural do presente revisor; apesar de nada nos rascunhos para a *Décima* sugerir esta possibilidade, Mahler utilizou com frequência este artifício de antifonia em obras anteriores, nomeadamente nas Sinfonias nºs 2, 3 e 6, pelo que também aqui ajuda a criar o seu mundo sonoro emblemático
- 45-46 acord.[m.d.]/vl.1-2: Mahler deixou duas versões de contorno melódico para estes dois compassos (*vide* Fig.46); na presente reinvenção opta-se pela que parece ter sido a original [pauta superior], pois o desenho entrecortado com saltos de 3ª é mais idiomático da estrutura motívica deste andamento (ao contrário da linearidade do grau conjunto presente na segunda versão – cf., nomeadamente, alusões a este motivo em cc.299-302 e 347-348); na verdade a reexposição mais direta deste tema acontece em cc.339-346, e aí o contorno melódico é efetivamente de grau conjunto, mas considerando que Mahler não cancelou de facto nenhuma das possibilidades em cc.45-46, e que é pelo menos plausível que pudesse conceber uma reexposição variada deste tema (uma prática usual no Romantismo), para além de que as duas instâncias do tema começam em graus diferentes da escala (tónica no c.45 | subdominante no c.339), justificam como igualmente válida a presente opção

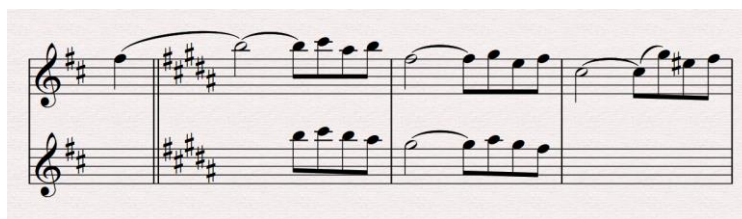


Fig. 46

V – *Finale*: cc. 45-47 (transcrição do esboço mahleriano),
com duas versões do início da melodia.

45-52

acord.[m.e.]/hrp./vl.3-4/vla.1-2/vlc.1-2/cbx.: textura geral de
acompanhamento/harmonia enriquecida com adição de várias vozes
intermédias, que essencialmente derivam de duas fontes:

- rascunhos mahlerianos, seja pela harmonia indicada textualmente, ou apenas sugestionada;
- prolongamento de notas da linha melódica secundária [contraponto], aqui apresentada pelo flisc.;

para efeitos de comparação, na Fig.47 apresenta-se a transcrição do esboço de Mahler para esta mesma secção, a partir da qual se podem divisar todas as intervenções editoriais da presente reinvenção

Fig. 47

V – *Finale*: cc.45-52 (transcrição do esboço mahleriano).






- 48₄-50 flisc.: adição livre conjetural, preenchendo aparente lacuna nos rascunhos até c.51, e dando consequência musical ao tema secundário enunciado desde c.45
- 53-54 vl.1-3: adição livre conjetural, dando seguimento à linha melódica ascendente de cc.51-52, e criando heterofonia em relação a fl.
- 60-61 hrp.: adição livre conjetural, modelada em cc.37/41
- 61₃₋₄ euf./acord.[m.e.]/cbx.:  / fá⁴-mi, é adição livre conjetural, preenchendo aparente lacuna dos rascunhos (Mahler apenas escreveu o lá/)
- 73/75 trp.: situação semelhante a c.8 [tu.wag.], mas neste ponto Mahler já notou ritmicamente este motivo como ; a inclusão da indicação verbal “*schnell*” na presente reinvenção não é original de Mahler (que não inclui nenhuma indicação interpretativa), mas recupera o espírito deste breve mas marcante motivo, conforme originalmente apresentado por tu.wag. em c.8 e ss.
- 78/79 euf.: situação semelhante a c.8 [tu.wag.], mas neste ponto Mahler já notou ritmicamente este motivo como ; na presente reinvenção utilizou-se, ainda assim, a mesma indicação “*etwas rubato*”, por forma a aproximar esta segunda vaga de intervenções deste motivo com o início do andamento
- 80 cbx.: cf. nota euf. acima [cc.78/79]
- 83 indicação *lang* [longa] referente à suspensão, é adição editorial
-
- perc.1[bombo]: adição livre de *trem.*, antecipando indicação mahleriana original para c.84, mas em tímpanos (aqui transferida também para bombo), e preparando ligação a nova secção *Allegro*
- 85-89 perc.1[bombo]: continuação conjetural do *trem.*, para enriquecimento da textura global [Mahler apenas notou 1 compasso de *trem.*]
- 91-93 fl.: adição livre de *flatterz.*, como ornamentação e heterofonia de vl.1-2
- 95-96 ob./tpa./euf./perc.1 [glock.: voz inferior]/acord. [m.d.: voz inferior/ m.e.]/hrp.[voz inferior]/vl.3-4: adição livre conjetural de 2ª voz, preenchendo aparente lacuna nos rascunhos, conforme sugestão de  finais em c.94₄ antes de paragem abrupta, e harmonia em c.97 na segunda pauta do esboço mahleriano (cf. Fig. 48);



Fig. 48

V – *Finale*: cc.94-97 (transcrição do esboço mahleriano).






















- 97 euf./acord.[m.e.]/vlc.1-2/cbx.. adição livre conjetural de baixo da harmonia
- +98 indicação de tempo [*Etwas gehalten (nur wenig)*] é adição editorial
- 98-101 vla.1-2/vlc.1: desdobramento em s de harmonias planas [] dos rascunhos
- 101 vla.1-2/vlc.1-2: prolongamento conjetural de harmonia precedente (rascunhos omissos)
- 103 vl.3-4/vla.1-2/vlc.1-2: prolongamento conjetural de harmonia precedente (rascunhos omissos)
- +104 indicação de tempo [*a tempo*] é adição editorial
- 105 cbx.: adição livre modelada em c.104, para reforço da textura global
- 106-108 acord./vl.3/vla.1-2/vlc.1-2: diversas intervenções para preenchimento de aparentes lacunas nos rascunhos, quer ao nível do ritmo, como pela adição conjetural de harmonia; cf. Fig.49, com transcrição dos rascunhos, a partir de onde se podem divisar todas as alterações editoriais



Fig. 49

V – *Finale*: cc.+106-108 (transcrição do esboço mahleriano).

- +113-115 ob./trp./perc.1[xil.]/vl.3: adição livre de 2ª voz, em linha com idênticas opções anteriores [cf. cc.95-96]
- 118 indicação de tempo [*nicht rit.*] é adição editorial
-
- vlc.1-2:  (prolongamento de c.117) é conjectural, preenchendo aparente lacuna dos rascunhos
- 119 vl.1-2-3-4: *acciaccatura*  é adição livre
- 121 indicação de tempo [*a tempo*] é adição editorial, consequência do *Zurückhaltend* (original de Mahler) anterior
- 123 indicação de tempo [*rit.*] é adição editorial
- 125 indicação de tempo [*Wieder zurückhaltend aber jetzt noch breit*] é adição editorial, enriquecendo a lacônica e pouco diferenciada indicação original de Mahler, que é um mero « *Rit.* »
- +127 indicação de tempo [*Sofort im tempo (Allegro)*] é adição editorial
- 127₄ ob./vla.1-2: /e é adição livre conjectural, para enriquecimento da harmonia
- +128 sax./acord.[m.e.]: adição livre de 8^{va} grave deste motivo temático, dando continuidade à uma aparente intenção do próprio Mahler [cf. +127 – sax./tpa./acord.]
- 128₄ acord./vl.3-4/vla.1-2: preenchimento livre conjectural da harmonia, modelado em compasso anterior (Mahler apenas anotou aqui o  do topo do acorde)
- +129/130 tpa.: adição livre de 8^{va} superior deste motivo temático [cf. euf.], em concordância com duas anteriores intervenções idênticas, e mesmo correspondendo à duplicação em oitavas do curto excerto  e que se segue [cf. ob./trp. – cc.129-130]
- 129₃/130₃ acord./ vl.3-4/vla.1-2: adição livre conjectural de cada segundo acorde dos compassos, preenchendo aparentes lacunas dos rascunhos
- 134 fl./cl.[req.]: duplicação livre à 8^{va} superior deste motivo temático, para reforço da textura do fraseado global, que se encaminha consistentemente no sentido do registo agudo desde +132
- 135-136 sax./fag./vl.3-4-/vla.1-2/vlc.1-2: adição livre conjectural de vozes secundárias à linha temática [harmonia] e contraponto [sax./fag./vlc.1-2], preenchendo textura muito débil dos rascunhos (modelaram-se estas opções em secção similar, cc.106-107)

- 137₁ acord./vl.3-4/vla.1-2: adição livre conjetural de harmonia, baseada em opção mahleriana semelhante, c.138₁
- 145 indicação de tempo [*Mutig*] é adição editorial
- 145-152 fag./acord./vlc.1-2/cbx.: enriquecimento livre da textura global, pela adição conjetural de harmonia de suporte ao material temático, omissa nos rascunhos
- 145-146 sax./tpa.: dobragem parcial de textura harmónica
- 147-151 sax./tpa.: adição livre especulativa de segunda camada de contraponto (secundária em importância à linha de trp./euf.), enriquecendo textura polifónica global e aproveitando brevíssima sugestão melódica do próprio Mahler em c.148 [si-lá: ]
- 149 vl.1-2-3-4/vla.1-2: *acciaccatura* [] é adição livre
- 164 vl.4/vla.1-2: duplicação conjetural à 8^{va} grave, conforme sugerido por rascunhos em c.[lá#]+163
- 166 vl.1-2-3-4/vla.1-2: *acciaccatura* [] é adição livre
- 167-168 vl.3/vla.1-2: duplicação conjetural à 8^{va} grave do tema principal, antecipando sugestão do esboço mahleriano para c.169;
(em cc.165-166 não houve lugar a duplicação oitavada nestes mesmos moldes, para não colidir com o registo da harmonia em acord./vla.1-2)
- 169+ sax./tpa.: adição livre de contraponto invertido [cf. vl.1-2-3-4+vla.1-2], para enriquecimento da textura global
-
- acord./vlc.1-2: adição livre de harmonia inexistente nos rascunhos (que apresentam apenas fundamental sol – cf. cbx.)
- 175 indicação de tempo [*Drängend*] é adição editorial
-
- sax./tpa./vlc.1-2: adição livre conjetural, por comparação com c.176, e para completar frase de 4 compassos na geometria 2+2 [cf. vl.1-2-3-4]
- 175-178 vla.1-2/acord.: jogo de heterofonia na secção harmónica
- 179 indicação de tempo [*Plötzlich etwas breit (Grandioso)*] é adição editorial
- 179-182 hrp.: *gliss.* é adição editorial, para reforço da textura *fff*
- 183₃ indicação de tempo [(*pesante*)] é adição editorial
- 185 indicação de tempo [*Sofort im tempo (Allegro)*] é adição editorial




- 185-220 várias indicações “*schnell*” e “*pesante*” são todas editoriais, tipificando variações sensíveis mas muito localizadas na agógica do discurso musical
- 186₄ fag./vlc.1-2: rascunhos apresentam duas ♯’s finais neste compasso, correspondendo ao seu último tempo, tendo aqui sido omitidas e substituídas por pausa () – cf. Fig. 50; presente opção baseia-se em instâncias subsequentes deste mesmo motivo (cf. cc.190/198)


















Fig. 50

V – *Finale*: cc.185-186 (transcrição do esboço mahleriano, com duas ♯’s finais omitidas na presente reinvenção).

- 186-192 acord. [m.e.]/cbx.: prolongamento de nota pedal (dó) é conjectural
- 188 tpa.: prolongamento conjectural de nota precedente (e ligando a subsequente), preenchendo aparente lacuna nos rascunhos
- 188-190 acord.[m.d.]: prolongamento conjectural de harmonia precedente, para enriquecimento da textura global
- 190 cl.: ♯ no si é adição conjectural, modelada em diversas outras instâncias deste motivo, nomeadamente cc. 185-186
- 191 indicação de tempo [*Sostenuto*] é adição editorial
- 192 ob./sax./vl.3-4: prolongamento conjectural de nota precedente, para enriquecimentos da textura global
-
- vlc.1-2: antecipação de nota pedal [dó], para reforço da textura global
- 198 fl./ob./cl./perc.1 [xil.]: si♯ → cf. c.190 [cl.]
- 203-204 acord. [m.e.]/vlc.1-2/cbx.: presente sequência da linha do baixo (dó♯ - si♯) é alteração especulativa aos rascunhos, que preveem apenas uma nota pedal dó [] no c.203 (similar ao de c.202), e que se encontra ligada para uma pretensa nota no c.204, mas que não chegou a ser indicada (aparece tão-somente uma lacónica linha suplementar inferior à pauta); este dó♯, no entanto, choca muito ineficazmente com a harmonia destes dois compassos, provocando uma instabilidade estrutural não condizente com o momento musical, mesmo se considerado como nota pedal prolongada desde c.201; em conformidade optou-se na presente reinvenção por alterar o esboço mahleriano, no sentido de clarificar o processo harmónico

- 210 ob./vl.1-2-3-4:  $\text{♩}/\text{d}\sharp$ é correção conjectural ao esboço; na verdade Mahler notou estas três notas inicialmente como  tendo posteriormente corrigido para  ; porém Cooke (1989c, p.177) argumenta que Mahler terá, nesta segunda versão, notado $\text{ré}\sharp$ inadvertidamente, por troca com $\text{d}\sharp$ – de facto uma análise mais aprofundada revela que este motivo, trabalhado e desenvolvido entre dois grupos instrumentais em contraponto (na presente reinvenção *ob./vls. versus sax./vlas./vlcs.*), conclui sempre com um intervalo de 3ª ascendente entre a última ♩ e a nota longa que se lhe segue; por outro lado $\text{ré}\sharp$ pode ser considerado melodicamente ineficaz, já que com o $\text{mi}\flat$ que aparece logo no compasso seguinte, esvazia-se mutuamente o sentido de diversidade melódica; consequentemente na presente reinvenção optou-se por aceitar a 2ª versão de Mahler, mas alterando a última das três ♩ 's para $\text{d}\sharp$; esta opção é idêntica às de Cooke, Mazzetti e Carpenter; Barshai, Gamzou e Wheeler, pelo contrário, optam por $\text{ré}\sharp$; não foi possível verificar as opções de Samale/Mazzuca e Castelletti
- 214 tpa.: prolongamento de $\text{si}\flat$ é opção conjectural, para reforço da textura global e melhor fusão com contraponto imitativo de *trp.*
- 214-216 acord. [m.e.]/cbx.: prolongamento de nota pedal ($\text{d}\acute{o}$) é conjectural, preenchendo aparente lacuna nos rascunhos
- 216 trp.: cf. nota c.214
- 223 indicação de tempo [*zeit lassen*] é adição editorial
- 225 indicação de tempo [*Ganz beruhigen*] é adição editorial
- 227-228 acord./vla.1-2/vlc.1-2/cbx.: prolongamento conjectural de harmonia precedente (cc.225-226), para enriquecimento da textura global
- 227-229 hrp.: prolongamento conjectural de motivo iniciado em cc.225-226, com conclusão livre da sequência em cc.229
- 232 acord./vla.1-2/vlc.1-2/cbx.: prolongamento conjectural de harmonia precedente, para reforço da textura global

- 234 trp.: realização rítmica de indicação ornamental genérica de Mahler  sobre um sol#, convertendo-a em  ;
Cooke, Mazzetti, Carpenter, e mesmo, todos optam por esta versão em quintina;
Barshai e Wheeler preferem uma realização rítmica em  ;
Gamzou mantém inalterada a notação de Mahler;
não foi possível verificar as opções de Samale/Mazzuca e Castelletti
-
- acord./ cbx.: prolongamento conjectural de nota pedal (baixo), para reforço da textura global
- 236 fl.: adição livre conjectural, para sustentabilidade de jogo contrapontístico com cl.
-
- vl.1-2: dobragem parcial de linha de fl. em adição livre
-
- vl.3-4: adição livre conjectural para reforço da textura global, e preenchendo aparente lacuna nos rascunhos
- 238 cl.: adição livre conjectural, para sustentabilidade de jogo contrapontístico com fl.
- 243 alteração especulativa à armação de clave indicada por Mahler no esboço [3 #’s do original por 1 b aqui], para condizer com a secção de reexposição temática principal do *Allegro* que se aproxima, precisamente em ré m; dos outros revisores, também Cooke, Barshai e Wheeler optam por retomar neste ponto a tonalidade principal de ré m; Carpenter e Mazzetti preferem retardar a mudança de armação de clave, respetivamente para c.249 (Carpenter) e 251 (Mazzetti); Gamzou, por seu lado, aceita a mudança para 3 #’s do original de Mahler aqui em c.243, regressando a ré menor apenas em c.249; não foi possível verificar as opções de Samale/Mazzuca e Castelletti [refira-se, a título de curiosidade, que nem mesmo em c.251, a reexposição óbvia da secção temática principal deste *Allegro*, Mahler fez alterar a armação de clave, apesar de ter começado a escrever efetivamente na tonalidade de ré m]
- 243-250 espaçada indicação de tempo [*Allmählich etwas drängend - - - bis zum - - - Allegro, wie vorher*] é adição editorial
- 244 flisc./acord.[m.e.]/vla.1-2/vlc.1-2: prolongamento conjectural de harmonia precedente, para reforço da textura global

- 245 acord.[m.d.]/vl.1-2: correção conjetural de  no original mahleriano, por  aqui, para completar compasso , e por comparação com situação idêntica em c.247
- 246 fag./cbx.: prolongamento conjetural de nota pedal (baixo), para reforço da textura global
- 247₄-248 tpa./flisc.: adição livre conjetural, dando consequência musical a motivo iniciado por Mahler (  /ré-fá#-ré), mas não completado [cf. instância anterior deste tema em tpa./euf., cc.245-246]
- 248 fag./euf./cbx.: prolongamento conjetural de nota pedal (baixo), para reforço da textura global
- 249₁/250₁ sax.: ré segunda , é adição livre em ambos os casos, para coincidir ritmicamente com tpa.+euf.
- 250 fag./acord.[m.e.]/cbx.: prolongamento conjetural de nota pedal (baixo), para reforço da textura global
- 253 sax./fag./acord.: adição livre modelada em secção similar, c.108;
-
- flisc.: sib [] é correção conjetural do esboço mahleriano, que neste ponto apresenta um sol (3^a m abaixo); porém a primeira instância deste motivo, em c.108 (ob./vl.3-4), é precisamente com sib, que a presente reinvenção assume como igualmente correto esta reexposição;
-
- vla.2/vlc.1-2/cbx.: segundo *pizz.* é adição livre conjetural, modelado em harmonia de c.108
- 256 ob./acord.[2^a voz]/vl.2-4: adição livre conjetural, modelada em c.111
- 257 sax./fag.: adição livre conjetural, modelada em c.112
- +258-260 ob./cl./acord. [voz inferior]/vl.3-4: várias adições livres conjeturais de 2^{as} vozes, modeladas em secção idêntica, cc.+95-97
- 259-260 fag./acord./vlc.1-2/cbx.: adição livre conjetural, concretizando cadência harmónica de final de secção
- 261-263 vla.1-2/vlc.1-2: desdobramento em s da harmonia, é recuperação de opção idêntica em cc.98-101
- 261₄-262₄ trp.: pequeno motivo de  finais em cada compasso, é heterofonia em relação a fl./ob./vl.1-2-3-4
- 263+ trp.: adição livre de contraponto imitativo por aumento [cf. fl./ob./vl.1-2-3-4]

- 264₂₋₄ ob./vla.1-2/vlc.1-2: adição livre de ♩ ♩ ♩, em contraponto invertido de fl./cl./vl.1-2-3-4, para enriquecimento da textura global
- 265-266 indicação de tempo [*rit. molto*] é adição editorial
- 266 correção conjectural de harmonia original de Mahler, pela eliminação de um ineficaz lá♭ adjacente ao restante aglomerado sonoro aqui representado
- 267 indicação de tempo [*Etwas gehalten, pesante*] é adição editorial
- 272 tpa./euf./vla.1-2/vlc.1-2: lá/♩ é adição livre conjectural, preenchendo aparente lacuna nos rascunhos, e concluindo motivo ♩.♩, à imagem de cc.269/271
- 275 indicação de tempo [*Molto pesante (langsam viertel)* ← ♩ = ♩ →] é adição editorial
- 279 tpa./euf./perc.1[vib.]: tradução rítmica conjectural de críptica indicação mahleriana [cf. Fig.51]



Fig. 51

V – *Finale*: cc.279-280 (transcrição do esboço mahleriano, na presente reinvenção concentrado ritmicamente apenas em c.279)










- 282-283 tpa./euf./perc.1[vib.]: tradução rítmica conjectural, com duplicação livre à 8^{va} grave [euf.], de críptica indicação mahleriana [cf. Fig.52]



Fig. 52

V – *Finale*: cc.282-283 (transcrição do esboço mahleriano)

- 284 indicação de tempo [*Andante (wie Anfangs der Symphonie)*] é adição editorial
- 299 indicação de tempo [*Ruhevoll, innig*] é adição editorial
- 303-305 vl.1-2-3-4: enriquecimento conjectural de textura harmónica de acompanhamento a solo de flisc., muito esparsamente indicada nos rascunhos

- 303-311 vla.1-2/vlc.1-2: enriquecimento conjetural de textura harmónica, muito esparsamente indicada nos rascunhos
- 308 tpa./vl.3-4: correção conjetural de aparente erro dos rascunhos [ original, por  aqui]
- 310₃ c.fag./cbx.: alteração especulativa da linha do baixo, introduzindo nota de passagem lá \flat / entre sib [notado como  por Mahler] e sol \sharp de c.311
- 312₃ c.fag./cbx.: alteração especulativa da linha do baixo, introduzindo nota de passagem ré/, e corrigindo aparente erro dos rascunhos, que notam o dó meramente como ; há igualmente aqui uma dimensão de heterofonia, já que c.fag./cbx., cc.311-312, é versão ritmicamente aumentada de vlc.1-2, c.312
- 312₄ vlc.1-2: adição livre conjetural de nota de passagem ré/, entre dó [notado como  no esboço mahleriano] e mi \flat de c.313
- 313 vla.1-2: heterofonia [cf. vlc.1-2]
- 313-314 indicação de tempo [*zurückhalten*] é adição editorial
- 315 indicação de tempo [*Adagio, mit innig Empfindung*] é adição editorial
- 322 c.fag./euf./acord./cbx.: adição livre de baixo da harmonia, resolução conjetural de c.321
- 323-326 vl.1-2/vla.1-2/vlc.1-2: adição livre conjetural de harmonia, inexistente nos rascunhos (mais uma vez aqui o esboço mahleriano é débil, apresentando por 4 compassos apenas a melodia – cf. ob./vl.3-4)
- 323-330 hrp. adição livre, modelada em, e expandindo cc.60-61
- 331/333 vl.1-2: *acciaccaturas* [] são adições livres
- 335-346 outro dos momentos especialmente débeis texturalmente no esboço mahleriano, que também aqui deixou anotada apenas a melodia [cf. fl./vl.1-2], e duas sumárias indicações de harmonia:

- no c.339 um acorde simples de 5^a aberta



- no c.344 uma mera cifra [9 ii]

consequentemente, toda a textura global, quer harmónica [acompanhamento], como polifónica [contraponto], é adição livre conjetural na presente reinvenção, tendo-se modelado em secções similares, cc.67-70 e 45-52

- ♩+353 indicação de tempo [*Etwas breit*] é adição editorial
- 356 sax./tpa./acord./vla.2: adição livre de harmonia [♭ / ♮], preenchendo aparente lacuna nos rascunhos, e para reforço da textura global *fff*
- 365 vlc.1-2: *acciaccatura* [♯] é adição livre
- 366 vl.1-2-3-4: adição livre de contraponto imitativo [cf. fl./ob./cl., c.365], preenchendo aparente lacuna nos rascunhos
- 373-375 hrp.: adição livre conjectural, promovendo variação de melodia em vl.1, reexposta de cc.361-363
- 397 indicação de tempo original de Mahler, um mero acrónimo « *La* » (referindo-se certamente a « *La[ngsam]* »), aqui convertido conjecturalmente em *Sehr langsam* , correspondendo ao momento de dissolução final da obra
- 400 indicação *lang* referente à suspensão, é adição editorial

REFLEXÃO FINAL

É absurdo [...] no séc. XXI
proclamar a *Décima* intocável.

Norman Lebrecht³⁸⁸

De todas as obras mahlerianas, a *Décima* é certamente a que mais se presta a ser adaptada a uma formação instrumental reduzida, como a reinvenção que aqui foi proposta para ensemble. E não menos pelo estado rudimentar em que o compositor deixou o material musical. De facto é precisamente essa situação de incompletude que a transforma numa obra aberta, no sentido em que também apela à imaginação do revisor que aborda os rascunhos para a sua concretização em obra de arte plena. Há igualmente um objetivo claro de aplicação prática da presente proposta, mormente no campo da performance, ao disponibilizar-se uma gravação da interpretação em concerto da partitura resultante desta investigação académica.

O argumento de que Mahler deixou a sua última sinfonia incompleta, e que por tal ninguém teria o direito de mexer ou alterar os rascunhos, já não colhe, pelo simples facto de que foi o próprio Mahler quem também diligenciou para recuperar uma obra inacabada ao seu tempo, a ópera *Die drei Pintos* de Carl Maria von Weber. Não só, como igualmente não se coibiu de retocar e alterar (por vezes drasticamente) a orquestração de obras perfeitamente estruturadas e acabadas de outros compositores famosos seus antepassados, como Schumann e Beethoven.

Mahler perspetivava a arte musical como um elemento vivo, orgânico, dependente de uma envolvimento complexa que incluía tempo histórico, local e momento. Daí também as famosas observações relativamente à sua própria música, e dirigidas às gerações futuras, como por exemplo: «se depois da minha morte algo não soar correto [nas minhas obras], então mudem-no. Não têm apenas o direito de o fazer, como a obrigação»³⁸⁹ (Otto Klemperer, *apud* Kennedy, 1990, p.106).

Quanto à pertinência de adaptar a música de um megalómano ultrarromântico a um grupo relativamente limitado de instrumentos, também aqui ficou demonstrado que é no gesto musical, mais que no volume sonoro, que assenta a grandiosidade da obra mahleriana; tanto que o seu manejo instrumental, mesmo nas maiores formações sinfónicas para que escreveu, é sempre cuidadoso e altamente ponderado. Adorno (1960, p.173) lembra que «na orquestra mahleriana cada parte principal é absolutamente audível, sem equívoco possível»³⁹⁰, recordando que a transparência textural é uma das principais características do estilo mahleriano, mormente na trilogia final, onde se inclui a *Décima*. Aquela citação coloca ainda em

³⁸⁸ «It is absurd [...] in the twenty-first century to proclaim the Tenth unperformable», in *Why Mahler?*, 2010, p.230.

³⁸⁹ «If, after my death, something doesn't sound right, then change it. You have not only the right but the duty to do so.»

³⁹⁰ «Dans l'orchestre mahlérien, chaque partie principale est absolument audible, sans équivoque possible».

evidência uma outra particularidade da sua música, e que suporta, no âmago, a presente proposta de reinvenção dos esboços para ensemble. Trata-se do virtuosismo da escrita de Mahler, muitas vezes tratando solisticamente os vários instrumentos da orquestra, mesmo os mais inusuais. Lembremo-nos aqui do contrabaixo no andamento lento da Sinfonia nº1, ou do trombone no primeiro andamentos da Sinfonia nº3, ou mesmo da tuba wagneriana [*Tenorhorn*] na abertura da Sinfonia nº7. Esta é, em rigor, a mais importante faceta do estilo mahleriano que se pretendeu transportar para a atual versão, onde todos os instrumentistas são, sem qualquer exagero de linguagem, solistas, de facto e de jure.

Efetivamente todas as partes dos 21 instrumentistas envolvidos na presente reinvenção dos esboços são tratadas individualmente. Mesmo no caso das cordas, que representam aqui o mais numeroso grupo instrumental do conjunto (de resto num esforço de transposição da proporcionalidade relativa da orquestra sinfónica mahleriana, onde as cordas são igualmente preponderantes), não há real duplicação de partes, antes uma redistribuição do material por todos os indivíduos para que ora sobressaíam com partes solistas, ora se envolvam no todo sonoro, num esforço de plasticidade orquestral só possível num grupo de dimensões mais reduzidas.

Mahler foi, reconhecidamente, um grande inovar na arte da orquestração ao seu tempo. Nem sempre esta sua qualidade foi comumente apreciada, como comprova a satírica caricatura de “Fritz Schöpflug” (provavelmente um pseudónimo) em que, retratando Mahler rodeado de uma parafernália de instrumentos de percussão que utiliza na sua Sinfonia nº6, se pode ler a legenda: «Meu Deus, esqueci-me da buzina! Agora posso compor outra sinfonia»³⁹¹ (*apud* Brown, p.544). Mas meticoloso poeta sonoro que era, Mahler procurava sempre o mais perfeito veículo instrumental para transmitir a sua mensagem, nem que tal exigisse construir propositadamente um instrumento, como o possante martelo pedido para os golpes fatais no *Finale* da sua *Sexta*.

É pois essa curiosidade e procura tímbrica que se pretendeu plasmar também na realização da *Décima* ora proposta, chamando ao esforço de recuperação da obra uma plêiade de sonoridades inusitadas para o estilo sinfónico romântico, como o saxofone, o acordeão ou várias das percussões. O objetivo primordial não é a mera bizarria tímbrica, mas antes a desmistificação do universo instrumental de Mahler numa abordagem descomplexada, e, porque não assumir, mais moderna. Renegando o pretensiosismo de propor “a” versão moderna da Sinfonia nº10, há, no entanto, uma vontade assumida de corte com o conservadorismo das abordagens passadas para recuperar os rascunhos mahlerianos. Paradoxalmente foram essas mesmas tentativas, que há pouco mais de meio-século se propuseram recuperar do silêncio a derradeira e inacabada sinfonia de Mahler, que tipificaram nessa altura uma rebeldia e inconformismo não genericamente bem-vinda.

No novo século e milénio que vivemos há desafios diferentes para o estudioso e revisor da *Décima*. Consentaneamente, a presente reinvenção ambiciona ser, mais do que um ponto de chegada, um novo ponto de partida para renovados olhares sobre a estética mahleriana em geral, e esta obra em particular. Doravante espera-se que a coibição na abordagem à música de

³⁹¹ «Herrgott, daß ich die Huppe vergessen habe! Jetzt kann ich noch eine Sinfonie schreiben.»

Mahler se solte de amarras puristas, pois esse é o sintoma de que o seu legado se transformou definitivamente numa herança da Humanidade, e não de uma nação ou povo específico.

Mahler afirmou sentir-se «três vezes apátrida» (Kennedy, 1990, p.2).

Hoje, e devido à sua arte, podemos considerá-lo um “cidadão do mundo”.

EXTRA-TEXTO

Personæ

Barshai, Rudolf (1924-2010); maestro e violonista russo, foi intérprete muito conceituado do repertório sinfónico de Shostakovich (de quem chegou a ser aluno de composição) e Prokofiev. A sua realização da Sinfonia nº10 de Mahler é uma das mais ambiciosas em termos de efetivo orquestral, exigindo mais de 105 músicos em palco, e está editada pela *Universal Edition*.

Bauer-Lechner, Natalie (1858-1921); violonista austríaca formada no Conservatório de Viena (a *alma mater* do próprio Mahler), foi amiga íntima e visita regular do compositor e sua irmã Justine durante mais de uma década, até ao casamento dele com Alma Schindler. Recolheu em vários diários inúmeras opiniões de Mahler, bem como detalhes sobre a sua música, nomeadamente a Sinfonia nº3, de que acompanhou de perto a concepção nos verões de 1895-96.

Berg, Alban (1885-1935); compositor e discípulo de Arnold Schoenberg, foi também grande admirador de Mahler e da sua obra. Colaborou com Ernst Křenek na concretização da primeira versão de concerto da Sinfonia nº10, em 1924, que incluía apenas o *Adagio* inicial e o *Purgatorio*.

Cooke, Deryck Victor (1919-1976); musicólogo e investigador, foi grande divulgador da música de tradição ocidental, cuja principal área de interesse foi o séc. XIX, especialmente Wagner, Mahler, Bruckner e Delius, bem com o campo da semântica musical. Em consequência da palestra sobre a Sinfonia nº10 de Mahler que proferiu a 16 de Dezembro de 1960, no âmbito das comemorações do centenário de nascimento do compositor organizadas pela BBC (Reino Unido), realizou uma versão de concerto (*performing version*) da obra, que se tornou um marco a nível mundial.

Diether, Jack (1919-1987); musicólogo e crítico musical de origem canadiana, mais tarde naturalizado americano, também viveu em Inglaterra e nos EUA. Especialista em Gustav Mahler, foi diretor da Sociedade Gustav Mahler da América, fundador dos *New York Mahlerites* (mais tarde Sociedade Gustav Mahler de Nova Iorque), e vice-presidente da Sociedade Bruckner da América. De si partiu o impulso inicial de sugerir uma conclusão da Sinfonia nº10, na década de 1940.

Goldschmidt, Berthold (Hamburgo/Alemanha, 1903-Londres/Inglaterra, 1996); compositor e maestro judeu, de origem alemã, mas radicado em Inglaterra a partir de 1935. A título de curiosidade refira-se que foi o maestro responsável pelo coro aquando da estreia de *Gurrelieder* de Schoenberg, em Berlim, em 1913, dirigida Franz Schreker, com quem Goldschmidt também estudou composição.

Klemperer, Otto (1885-1973); conceituado maestro de origem alemã, mais tarde naturalizado americano. Foi colaborador de Mahler a partir de 1905, tendo, nomeadamente, sido seu assistente na estreia da Sinfonia nº8, em 1910. Klemperer realizou também uma redução para piano da Sinfonia nº2 de Mahler. Igualmente compositor, Klemperer escreveu prolificamente, incluindo seis sinfonias e nove quartetos de cordas, mas o um extremo pudor recusando qualquer tipo de autopromoção (raramente dirigiu as

suas próprias obras, ao contrário de Mahler), resultou num esquecimento generalizado da sua obra.

Křenek, Ernst (1900-1991); compositor austríaco, posteriormente naturalizado americano. Casou com Anna Mahler em 1924, mas ainda antes de completarem o primeiro ano de casamento já se tinham divorciado. Foi o responsável, a pedido da sua (na altura) sogra, Alma Mahler, pela realização da primeira versão da Sinfonia nº10 de Gustav Mahler, em 1924, constituída originalmente apenas pelo *Adagio* inicial e o *Purgatorio*.

Mahler, Alma (Viena, 1879-Nova Iorque, 1964); Alma Maria (Schindler) Mahler-Gropius-Werfel foi uma socialite austríaca muito influente, principalmente nas áreas artísticas, entre final do séc. XIX e primeira metade do séc. XX. Filha do pintor Emil Jakob Schindler (1842-1892), casou sucessivamente com o compositor Gustav Mahler, o arquiteto Walter Gropius (1883-1969) e finalmente com o poeta Franz Werfel (1890-1945), para além de ter mantido relações amorosas mais ou menos passageiras com outros artistas, tais como o pintor Oskar Kokoschka (1886-1980). Kennedy (1990, p.69) dela afirmou que «o mundo nunca lhe poderá retribuir a sua influência nas composições de [Gustav] Mahler»³⁹².

Mahler, Anna Justine (1904-1988); filha mais nova e única sobrevivente do casal Gustav e Alma (a filha mais velha, Maria Anna, nascida em 1902, morreu em 1907 de escarlatina), tornou-se escultora, tendo vivido sucessivamente na Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos da América e Itália. A sua segunda filha Marina (n.1943), proveniente do seu quarto casamento com o maestro Anatole Fistoulari (1907-1995), é patrona do Concurso de Direção de Orquestra Gustav Mahler, organizado pela Orquestra Sinfónica de Bamberg (Alemanha), precisamente em honra do grande compositor e maestro seu avô.

Mengelberg, Willem (1871-1951); foi diretor da Orquestra do *Concertgebouw* de Amsterdão – Holanda – durante uns incríveis 50 anos (1895-1945), e durante um período mais curto (1922-28) também da Orquestra Filarmónica de Nova Iorque (EUA). Grande apoiante da música de Mahler, segundo Michael Kennedy (in *Mahler*, 1990, p.201), entre 1903 e 1920, o compositor apareceu mais de 230 vezes na programação por si dirigida.

Mitchell, Donald (n.1925); musicólogo britânico especialista em Mahler e Britten, autores sobre os quais escreveu importantes obras biográficas. Em 1966, enquanto investigava documentos sobre Mahler na Universidade de Yale (EUA), descobriu a partitura da versão original em cinco andamentos da Sinfonia nº1, a partir da qual o compositor dirigira a 2ª audição da obra em Hamburgo, e que incluía o até então considerado perdido andamento *Blumine*.

Peters, Gordon (n.1931); percussionista e maestro, percussionista principal da Orquestra Sinfónica de Chicago 1959-2001 e maestro da Orquestra Cívica de Chicago 1966-1987, com quem estreou a versão de Clinton Carpenter em 1983.

Ratz, Erwin (1898-1973); musicólogo austríaco e presidente fundador da *Internationale Gustav Mahler-Gesellschaft* (Sociedade Internacional Gustav Mahler), em 1955. Grande estudioso mahleriano, organizou uma edição completa das obras sob a égide precisamente da Sociedade, publicada pela Universal Edition. Foi um acérrimo detrator de qualquer tentativa de conclusão da Sinfonia nº10.

³⁹² «The world can never repay her for her influence on [Gustav] Mahler's compositions».

Roller, Alfred (1864-1935); pintor, designer gráfico e cenógrafo, e um dos cofundadores do grupo Secessão Vienense. Na última metade do consulado de Mahler à frente da *Hofoper* colaborou com este na produção de várias óperas, começando com um mítico *Tristão e Isolda* em 1903, e prosseguindo com diversas outras de Beethoven, Verdi, Wagner, Mozart e Gluck.

Rosé, Alfred (1902-1975); sobrinho de Mahler, filho do casamento de sua irmã Justine (1868-1938) com o violinista Arnold Rosé (1863-1946), que foi concertino da Orquestra Filarmónica de Viena e colaborador de Mahler. Alfred Rosé foi pianista e maestro nascido em Viena, mais tarde naturalizado americano. Foi responsável pelas estreias póstumas das primeiras **3 Canções** de Mahler para tenor e piano (1934 – enquanto pianista), bem como da versão original de *Das klagende Lied* em três partes (1935 – enquanto maestro).

Schalk, Franz (1863-1931); conceituado maestro austríaco, e um dos sucessores de Mahler à frente da Ópera Estatal de Viena (*Hofoper*), dirigiu, postumamente, a estreia do *Adagio e Purgatorio* da Sinfonia nº10 (14/Outubro/1924).

Schoenberg [Schönberg], Arnold (1874-1951); compositor e pedagogo austríaco, mais tarde radicado nos EUA, foi o precursor do atonalismo e dodecafonismo em música. Grande admirador e defensor da música de Mahler, realizou e/ou acompanhou várias reduções para ensemble de obras mahlerianas (nomeadamente a Sinfonia nº4 e *Das Lied von der Erde*), no âmbito da “Sociedade Privada de Concertos” (*Verein für musikalische Privataufführungen*).

Specht, Richard (1870-1932); musicólogo, dramaturgo e escritor austríaco, foi uma autoridade em Mahler, e após a morte deste, amigo próximo da sua viúva, Alma.

Walter, Bruno (1876-1962); conceituado maestro de origem alemã radicado nos EUA a partir de 1939, foi colaborador próximo e protegido de Gustav Mahler. Notável intérprete do repertório germânico romântico e tardo-romântico, a seu cargo estiveram as estreias póstumas das duas obras deixadas completas por Mahler à data da sua morte: *Das Lied von der Erde* (Munique, 20/Novembro/1911) e a *Sinfonia nº9* (Viena, 26/Junho/1912). Walter foi também compositor, tendo ativamente escrito música pelo menos até 1910.

Zemlinsky, Alexander [von] (1871-1942); compositor e maestro austríaco, o único professor de composição formal que Arnold Schoenberg teve, e que inclusive se tornou seu cunhado (Schoenberg casou com a irmã de Zemlinsky, Mathilde). Zemlinsky foi professor de composição de Alma Schindler, com quem chegou a manter uma relação amorosa, antes desta o ter trocado por Mahler, com quem viria a casar. Mais tarde (1924), Zemlinsky também contribuiu para a tentativa inicial de recuperação da Sinfonia nº10, ao colaborar na primeira versão de concerto para o *Adagio e Purgatorio*. Com o eclodir da Segunda Grande Guerra, e sendo judeu, emigrou para a América, onde viria a falecer.

Glossário de Termos Musicais Alemães

<u>ALEMÃO</u>	<u>ITALIANO</u>	<u>PORTUGUÊS</u>	<u>INGLÊS</u>
abdämpfen	smorzare	abafar	dampen/muffling
aber	ma	mas	but
aggressiv	aggressivo	agressivo	aggressive
allmählich	gradualmente	gradualmente	gradually
am	su/sul	no/em	at the/on the
am Frosch	al tallone	ao talão	at the frog
am Griffbrett	sul tasto	sobre o ponto	over the fingerboard
am Steg	sul ponticello	sobre o cavalete	at the bridge
Anfang [wie am/zu Anfang]	inizio [come all'inizio]	início [como no início]	beginning [as at the beginning]
anmutig	con grazia	graciosamente	gracefully
auf	su / a / in	em / no(a) / à	on / to / at
ausdrucksvoll/ (mit) Ausdruck/ (ohne) Ausdruck	espressivo/ (con) espressione/ (senza) espressione	expressivo/ (com) expressão/ (sem) expressão	expressive/ (with) expression/ (without) expression
bedächtig	deliberato/ con intenzione	deliberado/ com intenção	deliberate
begleitend	accompagnando	acompanhando	accompanying
behaglich	confortevole/ comodo	confortável/ cómodo	comfortable
beruhigen/ beruhigend	calmo/ calmando	calmo/ acalmando	calm/ calm down
bewegt/ bewegter	movendo (accelerando)	movendo (acelerando)	moving (speeding up)
bis zum Schluss	fino alla fine	até ao final	until the end
bleibt	rimane/sempr	continua/sempr	remains
Bogen (ganzer Bogen) (viel Bogen) (mit dem Bogen schlagen)	arco (tutto arco) (molto arco) (col legno)	arco (todo arco) (muito arco) (col legno)	bow (whole bow) (much bow) (col legno)
breit/ breiter	grandioso/ più grandioso	largo/ mais largo	broad/ broader
Bühne [auf der Bühne]	scena [sulla scena]	palco [em palco]	stage [onstage]
dämpfen	smorzare	abafar	damp/dampen
Dämpfer (mit [m.] Dpf.[D.]) (ohne [o.] Dpf.[D.])	sordino (con sord.)	surdina (com surd.)	mute (with mute)

(Dämpfer ab)	(senza sord.) (rimuovere sord.)	(sem surd.) (retirar surd.)	(without mute) (remove mute)
delikat	delicato	delicado	delicate
der	il / la le / lo nel / nella	o / a do / da no / na	the / of the
doch	ma/ però/ tuttavia	mas/ embora/ porém	but/ yet/ however
dramatisch	drammatico	dramático	dramatic
drängend	stringendo	acelerando	pressing forward
dur	maggiore	maior	major
[D-dur]	[re maggiore]	[Ré maior]	[D major]
durchaus	dappertutto/sempr	constantemente/ sempre	throughout/ always
edel	nobile/nobilmente	nobre/nobrememente	noble/nobly
eilend [etwas eilend]	fretta/precipitazione [affrettando un poco]	apressar/com urgência [apressando um pouco]	haste/hurrying [somewhat hastily]
einfach	semplice	simples	simple/simply
Eleganz	eleganza	elegância	elegance
[mit Eleganz]	(con eleganza)	(com elegância)	(with elegance)
Empfindung (mit grossen Empfindung)	sentimento (con grande sentimento)	sentimento (com grande sentimento)	feeling (with great feeling)
ersterbend	morendo	morrendo/ desvanecendo	dying away
etwas	un poco	um pouco	somewhat/ a little
expressiv Flageolet [Flag.]	espressivo armonico	expressivo harmónico	expressive harmonic (overtone)
Ferne [am der Ferne]	distanza [alla distanza/ fuori scena]	distância [à distância/ fora de palco]	distance / afar [at the distance/ offstage]
fliessend/ fliessender	fluente/scorrevole/ fluentemente	fluente/ fluentemente	fluent/ fluently
flott	vivacemente	vivamente	briskly
folgt	segue	segue	follows
frischer [etwas frischer]	fresco/animato [un poco più animato]	fresco/animado [um pouco mais animado]	fresher/livelier [somewhat livelier]
Frosch [vide am Frosch]	tallone	talão	frog
ganz	abbastanza/molto	bastante/muito	quite/very
ganze/ganzer (Ganze Takte)	tutto/intero (in 1)	todo/inteiro (in 1)	all/whole (whole bar/ in 1)
gebrochen [nicht gebrochen]	arpeggiato [non arpeggiato]	arpejado [não arpejado]	arpeggiated [not arpeggiated]
gedämpft	Smorzare	abafado	damped/muffled
gehalten	sostenuto	reter	held back

gemächlich/ gemächlicher/ [Gemächliches Ländler- Tempo]	comodo/ più comodo/ Tempo de <i>Ländler</i> comodo	vagaroso, cómodo/ mais vagaroso/ <i>Ländler</i>	leisurely/ more leisurely/ comfortable <i>Ländler</i> Tempo
gerissen	acuto/strappato	acutilante/rasgado	sharp/tearing
gestopft [gest.]	chiuso [<i>bouché</i>]	fechado [<i>bouché</i>]	stopped [<i>bouché</i>]
gesungen [zart gesungen]	cantato [teneramente cantato]	cantado [ternamente cantado]	sung [tenderly sung]
Glück (mit voller Glück)	felicità (pieno di felicità)	felicidade (pleno de felicidade)	happiness (full of happiness)
Griffbrett [vide am Griffbrett]	tasto	ponto	fingerboard
grosser/grosse s [grosser Ton] [groses Empfindung]	grande [gran suono] [gran sentimento]	grande [som amplo] [grande sentimento]	great/large [large sound] [great feeling]
grotesk	grottesco	grotesco	grotesque
gut	ben/bene	bem/bom	well/good
Hast [ohne Hast]	fretta/precipitazione [non affrettare]	pressa/urgência [não apressar]	haste/hurry [without haste]
heftig	con violenza/ feroce	violento/ cruel	violent/ fierce
hervortretend	in rilievo	proeminente (em relevo)	prominente (bring out)
Holz. [mit Holz.]	legno [col legno]	madeira [col <i>legno</i>]	wood [<i>col legno</i>]
Humor	umore	humor	humor
im	in/a	em/a	in/in the
immer	sempre	sempre	always/still
innig	intimo	íntimo	intimate
Ironie	ironia	ironia	irony
ironisch	ironico/ironicamente	irónico/ironicamente	ironic/ironically
jetzt	ora/adesso	agora [desta vez]	now [this time]
keck	impertinente / spudorato	atrevido / descarado	brazen / bold
kein	non / senza	não / nem	no / not
klagend	lamentoso/ malinconico	lamentoso / melancólico	lamenting / plaintive
klangvoll	sonoro	sonoro	sonorous
klingen lassen [k.l.]	lascia vibrare	deixar vibrar	let vibrate
kräftig	con forza / vigoroso	forte / vigoroso	strong / vigorous
kurz	corto / secco	curto / seco	short / <i>secco</i>
langsam/ langsames	lentamente/ lento	lentamente/ lento	slowly/ slow

leicht	leggero/leggermente	ligeiro/ligeiramente	light/lightly/ lightweight
leidenschaftlich	appassionato	passional	passionately
luftpause	respiro	respiração	breathe
lustig	buffo/divertente	divertido	merry
mächtig	potente/ possente	poderoso/ potente	powerful/ potent
markiert [mark.]	marcato	marcado	marked
mässig(end)	moderato	moderadamente	moderately
Mediator (mit Mediator) [Harfe]	plettro/penna (con plettro) [arpa]	plectro/palheta (com palheta) [harpa]	plectrum (with plectrum) [harp]
mit	con	com	with
möglich [fff als möglich]	possibile [fff possibile]	possível [fff possível]	possible [fff as possible]
moll [A-moll]	minore [la minore]	menor [Lá menor]	minor [a minor]
mutig	coraggioso/ audace	corajoso/ ousado	brave/ bold
Natürlich [Natur.]	naturale/ in modo ordinario	natural/ordinário (modo de tocar)	natural/ordinary (playing mode)
nicht	non	não/nem	non/not
noch	di più/più	mais/ainda mais	more/even more
nur [nur wenig]	soltanto [soltanto un poco]	apenas [apenas um pouco]	only [only a little]
offen	aperto	aberto	open
ohne	senza	sem	without
ohne Ausdruck	non espressivo (senza espressione)	inexpressivo (non espressivo)	non expressive (non espressivo)
plötzlich	all'improvviso	subitamente	suddenly
Resonanztisch ([am] Resonanz.)	tavola di risonanza ([alla]...)	caixa-de-ressonância ([perto da]...)	resonance table ([at the]...)
ruhevoll	serenamente	serenamente	serenely
roh	crudo	cru	raw/crude
ruhig	tranquillo	calmo/tranquilo	calm/quiet
Saite (G-Saite)	corda (corda sol)	corda (corda sol)	string (G string)
sanft [ganz sanft]	delicatamente/gentile [molto delicatamente]	suavemente/suave [muito delicadamente]	gentle/softly [very gentle/ very softly]
Schalltrichter auf	campanas in alto	campânulas no ar	bells up
schmetternd	devastante	devastador	devastating
schnell	veloce	rápido	fast
schrill	stridente	estridente	shrill
schwer	pesante	pesado/severo	heavy/severe
schwungvoll	vibrante/eccitante	vibrante/excitante	rousing/vibrant
sehr	molto	muito	very
singend	cantando/ (cantabile)	cantando/ (cantabile)	singing/ (cantabile)

so (so langsam als)	come/quanto (così lentamente di)	assim tanto (tanto quanto)	so much (so much as)
sofort	subito/immediatament e	imediatamente	immediately
sonoren	sonoro	sonoro	sonorous
Spitze/ an der Bogenspitze	punta/ a punta d'arco	ponta/ na ponta do arco	tip/ at the tip of the bow
stark	forte/ com forza/ intenso	forte/ robusto/ intenso	strong/ robust/ intense
Steg [vide am Steg]	ponticello	cavalete	bridge
steigern(d)	aumentare [intensificare]	aumentar [intensificar]	enhancing [intensifying]
stets (stets ff)	sempre (sempre ff)	sempre (sempre ff)	always (always ff)
still	quieto	quieto/plano	quiet/still
stillstand	statico	estático	static
Ton	suono	som	sound / tone
triumphalen	trionfante	trionfante	triumphant
und	e	e	and
unmerklich	impercettibilmente	impercetivelmente	imperceptibly
unten	sotto [in basso]	abaixo [baixar]	down/below
Unterbrechung	interruzione	interrupção	interruption
Vibr. [=Vibrato]	vibrato	vibrato	vibrato
viel [viel Bogen]	molto [con molto arco]	muito [com muito arco]	much/a lot [a lot of bow]
voller (mit voller Glück)	pieno (pieno di felicità)	cheio/pleno (pleno de felicidade)	full (full of happiness)
vorher [vide wie vorher]	precedentemente	anteriormente	previously
vorwärts	avanti	adiante [para a frente]	forward
warm	caloroso	caloroso	warm
weich	dolce	suave	soft/mellow
wenig (ein wenig) (nur wenig)	poco (un poco) (pochissimo)	pouco (um pouco) (ligeiramente)	little (a little) (only slightly)
wie vorher/ wie zuvor	come prima/ come precedentemente	como antes	as before
wieder	di nuovo	de novo	again
witzig	spiritoso	espituoso	witty
wild	ruvido	rude	wild/rough
wuchtig	massiccio	massivo/massivament e	massive/ massively

zart/ zärtlich	tenero/ teneramente	suave; terno/ suavemente; ternamente	tender/ tenderly
zeit [zeit lassen]	tempo [dare tempo]	tempo [dar tempo]	time [allow time]
zeitlos	atemporale	intemporal	timeless
zögern/ zögernd	esitare/ esitando	hesitar/ hesitando	hesitate/ hesitantly
zu [Nicht zu schnell]	molto [non troppo veloce]	muito [não muito rápido]	too [not too fast]
zum	per	para	for
zurückhalten(d)	trattenere/ (ritenuto)	reter/ (ritenuto)	hold back/ (ritenuto)
zuviel [nicht zuviel]	troppo [non troppo]	demasiado [não demasiado]	too much [not too much]
zuvor [vide wie zuvor]	prima	antes	before

BIBLIOGRAFIA

Livros:

- ADORNO, Theodor W.;** *Mahler – Eine musikalische Physiognomik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1960
- ADORNO, Theodor W.;** *Mahler – une physionomie musicale*, traduzido do alemão e apresentado por Jean-Louis Leleu e Theo Leydenbach, Les Éditions de Minuit, Paris, 1976
- ADORNO, Theodor W.;** *Mahler – a musical physiognomy*, tradução de Edmund Jephcott, University of Chicago Press, Chicago, 1992
- BARHAM, Jeremy** (ed.); *Perspectives on Gustav Mahler*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot [Inglaterra], 2005
- BROWN, A. Peter;** *The Symphonic Repertoire – The Second Golden Age of the Viennese Symphony: Brahms, Bruckner, Dvořák, Mahler, and Selected Contemporaries* (vol. IV), Indiana University press, Bloomington, Indiana [EUA], 2003
- COBURN, Steven D.;** *Mahler's Tenth Symphony: Form and Genesis*, tese de doutoramento submetida à Universidade de Nova Iorque (EUA), 2002
- DAHLHAUS, Carl;** *Estética Musical*, tradução de Artur Morão, Edições 70, Lda., Lisboa, 1991
- DANIELS, David;** *Orchestral Music-A Handbook*, 3ª ed., Scarecrow Press, Inc., Londres, 1996
- DE LA GRANGE, Henry-Louis;** *Gustav Mahler* (3 volumes), Fayard, Paris, 1979, 1983 e 1984, respetivamente (tradução do próprio autor a partir da versão original em inglês publicada em Nova Iorque, pela Doubleday, 1973)
- GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V.;** *História da Música Ocidental*, 3ª ed., tradução de Ana Luísa Faria, Gradiva, Lisboa, 2005
- HEFLING, Stephen E.;** *Mahler: Das Lied von der Erde* (Cambridge Music Handbooks), Cambridge University Press, Cambridge (Reino Unido), 2000
- HENRIQUE, Luís;** *Instrumentos Musicais*, 2ª ed., Fundação Calouste Gulbenkian – Serviço de Educação, Lisboa, 1994
- HOY, Patricia Jean;** *A comparison of selected performing editions of the Robert Schumann symphonies*, tese de doutoramento submetida à Universidade de Arizona (EUA), 1991
- KENNEDY, Michael** (ed.); *Dicionário Oxford de Música*, tradução de Gabriela Gomes da Cruz e Rui Vieira Nery, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1994
- KENNEDY, Michael;** *Mahler* (Master Musicians Series edited by Stanley Sadie), J. M. Dent, Londres, 2ª edição 1990
- KENNEDY, Michael;** *Richard Strauss* (Master Musicians Series edited by Stanley Sadie), Oxford University Press, Oxford (Reino Unido), 1995

LATHAM, Alison (ed.); *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, Oxford (Reino Unido), 2000 – vários artigos consultados:

- **ASHLEY, Tim**; *Des Knaben Wunderhorn*
- **ASHLEY, Tim**; *Richard Strauss*
- **KENNEDY, Michael**; *Gustav Mahler*
- **LAYTON, Robert**; *Jean Sibelius*
- **NAGLEY, Judith & WARRACK, John**; *Hugo Wolf*
- **ORREY, Leslie & WARRACK, John**; *Lied*
- **ORREY, Leslie & WARRACK, John**; *Song*
- **POPLE, Anthony**; *Symphony*
- **SCHOLES, Percy & NAGLEY, Judith & CHALMERS, Kenneth**; *Symphonic Poem*
- **WHITTHALL, Arnold**; *Heterophony*

LEBRECHT, Norman; *Why Mahler? How One Man and Ten Symphonies Changed the World*, Faber and Faber Ltd., Londres, 2010

MAHLER, Alma; *Gustav Mahler – Memories & letters*, ed. Donald Mitchell, tradução de Basil Creighton, John Murray, Londres, 3ª edição 1973

MAHLER, Alma; *Mahler – Mémoires et correspondance*, tradução de Nathalie Godard, Musiques & Musiciens, Jean-Claude Lattès, Vichy (France), 1980

MORRIS, Mark; *A Guide to 20th century composers*, Methuen, Londres, 1996

ROSEN, Charles; *Schoenberg*, Marion Boyars, Londres, 1976

ROSS, Alex; *O Resto é Ruído*, tradução de Mário César d'Abreu, Casa das Letras, Alfragide, 2009

ROSS, Alex; *The Rest is Noise*, Picador – Farrar, Strauss and Giroux, Nova Iorque, 2007

SPECHT, Richard; *Gustav Mahler*, Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig, 1913

STEFAN, Paul; *Gustav Mahler – A Study of His Personality and Work*, tradução de T. E. Clark, G. Schirmer, Nova Iorque, 1913

THURSBY, Stephen Carlton; *Gustav Mahler, Alfred Roller and the Wagnerian Gesamtkunstwerk: Tristan and the affinities between the arts at the Vienna Court Opera*, tese de doutoramento submetida à Universidade Estadual da Florida – Colégio de Música (EUA), 2009

VIGNAL, Marc; *Mahler*, Éditions du Sueil, Paris, s.d.

WAGNER, Richard; *Wagner on Conducting*, tradução inglesa de Edward Dannreuther, Dover Publications, Inc., Nova Iorque, 1989

Artigos:

BLOOMFIELD, Theodore; *Two undetected misprints in Mahler's 'Das Lied von der Erde'*, in *The Musical Times*, Vol. 130, nº 1755, Maio/1989; acesso em linha em: <http://www.jstor.org>

BOUWMAN, Frans; *Editing Mahler 10: Unfinished business*, in *The Musical Times*, Vol. 142, nº 1877, Inverno/2001; acesso em linha em: <http://www.jstor.org>

BOUWMAN, Frans; *Mahler's Tenth Symphony: Rediscovered Manuscript Pages, Chronology, Influences and 'Performing Versions'*, in *Perspectives on Gustav Mahler* (ed. Barham, Jeremy), 2005

BRUCK, Jerry; *Gustav Mahler (1860-1911) Symphony No.10 (Wheeler version)*, © 1999 – notas ao CD NAXOS 8.554811, com a gravação da Sinfonia nº10 de Gustav Mahler reconstruída por Joe Wheeler; Orquestra Sinfónica Nacional da Rádio Polaca, dir. Robert Olson

BRUCK, Jerry; notas ao CD Telarc 80565, [2000], com a gravação da Sinfonia nº10 de Gustav Mahler, na 2ª revisão da versão de concerto por Remo Mazzetti, Jr.; Orquestra de Cincinnati, dir. Jesús López-Cobos

Chord & Discord: Official Journal of The Bruckner Society of America

editores **ENGEL, Gabriel;** **EBLE, Charles L.;** **VOXMAN, Himie**

vários artigos consultados em linha entre no sítio

<http://www.abruckner.com/articles/thebrucknersociety2/>):

- **BLOCK, Friedrich:** *Mahler's Tenth* (Vol. 2, nº3, Dezembro/1941, pp. 43-45),
- **GRANT, Williams Park:** *Mahler's Lied von der Erde* (Vol. 1, nº6, Outubro/1934, pp.10-13)
- **MITCHELL, Donald:** *Some notes on Gustav Mahler* (vol. 2, nº6, 1950, pp.86-91)
- **ROY, Klaus George:** *Why Mahler, Too?* (Vol. 2, nº8, 1958, pp.17-32)
- **SMITH, Warren Storey:** *Mahler quotes Mahler* (Vol. 2, nº7, 1954, pp.7-13)
- **SMITH, Warren Storey:** *Why Mahler, Too?* (Vol. 2, nº2, Novembro/1940, pp.13-15)
- **TISCHLER, Dr. Hans:** *The Symphonic Problem in Mahler's Works* (Vol. 2, nº3, Dezembro/1941, pp.15-21)
- **WALTER, Bruno:** *Bruckner and Mahler* (Vol. 2, nº2, Novembro/1940, pp.3-12)

COOKE, Deryck; *The History of Mahler's Tenth Symphony*, em introdução à partitura da versão de concerto da Sinfonia nº10, Associated Music Publishers, Inc./Faber Music Ltd., Londres, 1975 (©1976); 2ª edição 1989

COOKE, Deryck, et al.; *Introduction to the Ms and the Performing Version*, em introdução à partitura da versão de concerto da Sinfonia nº10, Associated Music Publishers, Inc./Faber Music Ltd., Londres, 1975 (©1976); 2ª edição 1989

COOKE, Deryck, et al.; *Notes to the Performing Version*, notas editoriais à partitura da versão de concerto da Sinfonia nº10, Associated Music Publishers, Inc./Faber Music Ltd., Londres, 1975 (©1976); 2ª edição 1989

- FEUCHTNER, Bernd;** *A New Image of Mahler – What the Tenth Symphony has gained from Rudolf Barshai*; acesso em linha em: http://www.universaledition.com/tl_files/Komponisten/Mahler/Dokumente/mahler_10_vergleich_en.pdf
- FEUCHTNER, Bernd;** *Foreword* [Introdução à Reconstrução e Orquestração de Rudolf Barshai], Universal Edition, Viena, 2000
- FILLER, Susan M.;** *Unfinished Works of Mahler: The Scherzo in C minor, the Presto in F major, the Tenth Symphony and Comparative Arguments for ‘Performing Versions’*, in *Perspectives on Gustav Mahler* (ed. Barham, Jeremy), 2005
- FRANKE, Veronica Mary;** *Mahler’s Reorchestration of Schumann’s ‘Spring’ Symphony, Op. 38*, in *Acta Musicologica*, Vol. 78, Fasc. 1, 2006; acesso em linha em: <http://www.jstor.org>
- GAMZOU, Yoel;** *Yoel Gamzou über seinen Weg*, in notas ao DVD [Folipro-1210/I], [2010], com a gravação ao vivo da sua própria versão da Sinfonia nº10 de Mahler; International Mahler Orchestra, dir. Yoel Gamzou
- GRÜNEWALD, Helge;** *Mahlers Zehnte: (K)ein unvollendeter Torso*, in notas ao CD EMI Classics 5 56972 2, © 2000, com a gravação da Sinfonia nº10 de Gustav Mahler, na versão de concerto de Deryck Cooke; Orquestra Filarmónica de Berlim, dir. Simon Rattle
- HENKE, Matthias** (tradução de Stewart Spencer); *Sibelius: the 7 Symphonies*, in notas ao CD Sony SM4K87329, © 2003, com a integral (4 CD’s) das Sinfonias de Jean Sibelius; New York Philharmonic, dir. Leonard Bernstein
- LANGFORD, Samuel;** *The Mahler Festival at Amsterdam*, in *The Musical Times*, Vol. 61, No. 929, Jul./1/1920; acesso em linha em: <http://www.jstor.org>
- MACHART, Renaud;** *Un Bonsai Schönberguien*, in notas ao CD Harmonia Mundi 901477, [1993], com a gravação de *Das Lied von der Erde* na versão para ensemble de Arnold Schönberg & Rainer Riehn; Ensemble Musique Oblique, Birgit Remmert (contralto), Hans Peter Blochwitz (tenor), Philippe Herreweghe (dir.)
- MARKOVIĆ-STOKES, Katarina;** *To Interpret or to Follow? Mahler’s Beethoven Retuschen and the Romantic Critical Tradition*, in *Beethoven Forum* da University of Illinois Press, Vol. 11, nº 1, Primavera/2004; acesso em linha em: <http://bf.press.illinois.edu/11.1/stokes.html>
- MASTROPIETRO, Alessandro;** *Una Transcrizione Orchestrale di Luigi Nono dai Sechs Kleine Klavierstücke op.19 di Schönberg*, in *Studi Musicali*, 34: 1, 2005 (pp.209-221)
- MATTHEWS, Colin;** *Mahler Symphony No.10*, in notas ao CD EMI Classics 5 56972 2, © 2000, com a gravação da Sinfonia nº10 de Gustav Mahler, na versão de concerto de Deryck Cooke; Orquestra Filarmónica de Berlim, dir. Simon Rattle
- MATTHEWS, David;** *Schumann, The Complete Symphonies – Mahler Edition*, in notas ao CD Decca 478 0037, © 2008, com a integral (2 CD’s) das Sinfonias de Robert Schumann editadas por Gustav Mahler; Gewandhausorchester [Leipzig], dir. Riccardo Chailly
- MCBRIDE, Jerry;** *Orchestral transcriptions for the Society for Private Musical Performances*, in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, VII: No. 1, Junho/1983 (pp.113-126)
- MCGUIRE, Kathleen;** *Kammersymphonie No.1, op.9, by Arnold Schoenberg (1906): Considerations for the Conductor*, in *Journal of the Conductor’s Guild*, 24: 1-2, 2003 (pp.2-32)

MICZNIK, Vera; *'Ways of Telling' in Mahler's Music: The Third Symphony as Narrative Text*, in *Perspectives on Gustav Mahler* (ed. Barham, Jeremy), 2005

MITCHELL, Donald; *Claudio Abbado conducts Mahler's Ninth*, in notas ao DVD EUROARTS 2054009, © 2004, com a gravação ao vivo da Sinfonia nº9 de Mahler; Gustav Mahler Jugendorchester, dir. Claudio Abbado

Naturlaut: The Quarterly Newsletter of The Chicago Mahlerites, editor **James L. ZYCHOWICZ** (vários artigos descarregados entre 1/Agosto e 7/Setembro de 2011, todos sem data e obtidos a partir do sítio em linha <http://www.mahlerarchives.net/archives.html>):

- **CARPENTER, Clinton A.:** *The Tenth Symphony – A Continuing Study* (em duas partes – Parte I: vol. 2 nº 3/ Parte II: vol. 2 nº 4)
- **CHEW, Teong-Leong:** *In Retrospect: World Premiere of Clinton Carpenter's Completion of Mahler's Tenth Symphony – Teng-Leong Chew interviewing Gordon Peters* (vol. 2 nº 2)
- **CHEW, Teong-Leong:** *Mahler's Use of Glissando* (vol. 5 nº 1)
- **CHEW, Teong-Leong:** *Performing Versions of the Tenth Symphony* (vol. 1 nº 2)
- **COBURN, Steven D.:** *Cyclic and Referential Elements in Mahler's Tenth Symphony* (vol. 5 nº 2)
- **COBURN, Steven D.:** *Mahler's Sketches for the Tenth Symphony* (vol. 4 nº 3)
- **GILBOA, Avik:** *Conversation with Deryck Cooke about Mahler's Tenth Symphony* (vol. 1 nº 2)
- **MITCHELL, Donald:** *Gustav Mahler: Prospect and Retrospect* (vol. 6 nº 2)
- **SARGEANT, Winthrop:** *Mahler – Last of the Romantics* (vol. 2 nº 1)
- **STEINBERG, Michael:** *Symphony No. 10 by Gustav Mahler* (sem indicação de volume ou número)
- **YOUNG, Charles:** *"My Time Will Come When His Is Over": Mahler and Strauss in the Twenty-First Century* (vol. 6 nº 1)

NEWBOULD, Brian; *Schubert's Last Symphony*, in *The Musical Times*, Vol. 126, nº 1707, Maio/1985; acesso em linha em: <http://www.jstor.org>

OLSON, Robert; *Concerning the Editing of the Wheeler Version*, [2002] – notas ao CD NAXOS 8.554811, com a gravação da Sinfonia nº10 de Gustav Mahler reconstruída por Joe Wheeler; Orquestra Sinfónica Nacional da Rádio Polaca, dir. Robert Olson

PAINTER, Karen; *Jewish Identity and the Anti-Semitic Critique in the Austro-German Reception of Mahler, 1900-1945*, in *Perspectives on Gustav Mahler* (ed. Barham, Jeremy), 2005

ROCHESTER, MARC; *Gustav Mahler Symphony No.10 (completed by Clinton Carpenter)*, in notas ao DVD AVIE-records AV 2217, © SSO 2010; Singapore Symphony Orchestra, dir. Lan Shui

ROMAN, Zoltan; *'Vocal' Music in the Symphonic Context: From 'Titan', eine Tondichtung in Symphonieform to Das Lied von der Erde, or the Road 'Less Traveled'*, in *Perspectives on Gustav Mahler* (ed. Barham, Jeremy), 2005

RUTTENBERG, Stan; *Alma's Ban*, [2002] – notas ao CD NAXOS 8.554811, com a gravação da Sinfonia nº10 de Gustav Mahler reconstruída por Joe Wheeler; Orquestra Sinfónica Nacional da Rádio Polaca, dir. Robert Olson

- RUTTENBERG, Stan;** *Gustav, Alma, Walter and the Tenth*, © 1999 – notas ao CD NAXOS 8.554811, com a gravação da Sinfonia nº10 de Gustav Mahler reconstruída por Joe Wheeler; Orquestra Sinfónica Nacional da Rádio Polaca, dir. Robert Olson
- SCHÖNBERG, Arnold;** *Attempt at a Diary*, in Journal of the Arnold Schoenberg Institute, IX: 1, Junho/1986 (pp.7-51)
- SHULMAN, Laurie;** *Mahler Symphony No.10 – Carpenter completion*, in notas ao CD Delos DE 3295, © 2002; Dallas Symphony Orchestra, dir. Andrew Litton
- SWIFT, Richard;** *Mahler's Ninth and Cooke's Tenth*, in Acta Musicologica, Vol. 2, nº 2, Novembro/1978; acesso em linha em: <http://www.jstor.org>
- TÜRCKE, Berthold;** *Felix Greissle*, in Journal of the Arnold Schoenberg Institute, VI: No. 1, Junho/1982 (pp.4-8)
- TÜRCKE, Berthold;** *Gurrelieder and Orchestra Pieces, op.16, for two pianos*, in Journal of the Arnold Schoenberg Institute, VII: No. 2, Novembro/1983 (pp.239-254)
- VERSTRAETE, Diederik;** *Mahler's Most Personal Work*, in notas ao CD Harmonia Mundi 901477, [1993], com a gravação de *Das Lied von der Erde* na versão para ensemble de Arnold Schönberg & Rainer Riehn; Ensemble Musique Oblique, Birgit Remmert (contralto), Hans Peter Blochwitz (tenor), Philippe Herreweghe (dir.)
- ZYCHOWICZ, James L.;** *Re-evaluating the Sources of Mahler's Music*, in *Perspectives on Gustav Mahler* (ed. Barham, Jeremy), 2005

Websites:

de instituições:

http://en.wikipedia.org/wiki/Colorado_MahlerFest

http://en.wikipedia.org/wiki/Repertory_of_the_Vienna_Court_Opera_under_Gustav_Mahler
(listagem das óperas apresentadas na *Hofoper* de Viena, durante o consulado de Mahler como seu diretor)

http://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Concertgebouw_Orchestra

http://en.wikipedia.org/wiki/Society_for_Private_Musical_Performances

http://en.wikipedia.org/wiki/Viennese_Secession

<http://nyphil.org/history/performance-history>

<http://www.chicago-mahlerites.org/>

<http://www.gustav-mahler.org/> (Sociedade Internacional Gustav Mahler)

<http://www.gustav-mahler.org/mahler/dirigate-f-e.cfm> (listagem de todo o repertório concertístico que Mahler dirigiu)

<http://www.internationalmahlerorchestra.com/>

<http://www.mahlerarchives.net/>

<http://www.mahlerfest.org/>

<http://www.mahlersociety.org/>

sobre pessoas:

http://de.wikipedia.org/wiki/Erwin_Ratz

http://de.wikipedia.org/wiki/Erwin_Ratz

http://de.wikipedia.org/wiki/Yoel_Gamzou

http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Zemlinsky

http://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Roller

http://en.wikipedia.org/wiki/Alfredo_Casella

http://en.wikipedia.org/wiki/Alma_Mahler

http://en.wikipedia.org/wiki/Anna_Mahler

http://en.wikipedia.org/wiki/Anton_Webern

http://en.wikipedia.org/wiki/Arnold_Schoenberg

http://en.wikipedia.org/wiki/Arvo_Pärt

http://en.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Britten

http://en.wikipedia.org/wiki/Berthold_Goldschmidt

http://en.wikipedia.org/wiki/Bruno_Walter

http://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Moll

http://en.wikipedia.org/wiki/Cornelis_Dopper

http://en.wikipedia.org/wiki/Deryck_Cooke

http://en.wikipedia.org/wiki/Dmitri_Shostakovich

http://en.wikipedia.org/wiki/Ernst_Krenek

http://en.wikipedia.org/wiki/Erwin_Ratz

http://en.wikipedia.org/wiki/Felix_Weingartner

http://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Schalk

[http://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich Rückert](http://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Rückert)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich Weidemann](http://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Weidemann)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Guido Adler](http://en.wikipedia.org/wiki/Guido_Adler)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Gustav Mahler](http://en.wikipedia.org/wiki/Gustav_Mahler)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Hans Wollschläger](http://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Wollschläger)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Harold Byrns](http://en.wikipedia.org/wiki/Harold_Byrns)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Henryk Górecki](http://en.wikipedia.org/wiki/Henryk_Górecki)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Henry-Louis de La Grange](http://en.wikipedia.org/wiki/Henry-Louis_de_La_Grange)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Hugo Wolf](http://en.wikipedia.org/wiki/Hugo_Wolf)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph Wheeler \(musicologist\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Wheeler_(musicologist))
[http://en.wikipedia.org/wiki/Krzysztof Penderecki](http://en.wikipedia.org/wiki/Krzysztof_Penderecki)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Leonard Slatkin](http://en.wikipedia.org/wiki/Leonard_Slatkin)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Max Fiedler](http://en.wikipedia.org/wiki/Max_Fiedler)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Natalie Bauer-Lechner](http://en.wikipedia.org/wiki/Natalie_Bauer-Lechner)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Nicola Samale](http://en.wikipedia.org/wiki/Nicola_Samale)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Richard Specht](http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Specht)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Richard Strauss](http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Strauss)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Ronald Stevenson](http://en.wikipedia.org/wiki/Ronald_Stevenson)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf Barshai](http://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Barshai)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Sofia Gubaidulina](http://en.wikipedia.org/wiki/Sofia_Gubaidulina)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Willem Mengelberg](http://en.wikipedia.org/wiki/Willem_Mengelberg)
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Alban Berg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Alban_Berg)
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Theodor W. Adorno](http://pt.wikipedia.org/wiki/Theodor_W._Adorno)
http://www.alma-mahler.at/engl/almas_life/almas_life.html
http://www.alma-mahler.at/engl/almas_life/almas_life1.html
http://www.alma-mahler.at/engl/almas_life/almas_life2.html
http://www.alma-mahler.at/engl/almas_life/almas_life3.html
http://www.alma-mahler.at/engl/almas_life/almas_life4.html
http://www.alma-mahler.at/engl/almas_life/almas_life5.html
<http://www.gamzou.com/>

<http://www.paulsterne.net/>

http://www.richardstrauss.at/html_e/17_willkommen/0fs_index.html

https://en.wikipedia.org/wiki/Anton_Bruckner

sobre assuntos musicais:

<http://andante.com> (revista musical em linha descontinuada, que publicou análises das Sinfonias nos 1-9 e de *Das Lied von der Erde* por Henry-Louis de La Grange; presentemente acessível apenas através de:

<http://web.archive.org/web/20090211033944/http://andante.com>)

- <http://andante.com/profiles/Mahler/symph1.cfm>
[*ossia*: <http://web.archive.org/web/20090223223523/http://andante.com/profiles/Mahler/symph1.cfm>]
- <http://www.andante.com/profiles/Mahler/symph2.cfm>
[*ossia*: <http://web.archive.org/web/20090303072013/http://www.andante.com/profiles/Mahler/>]
- <http://www.andante.com/profiles/Mahler/symph3.cfm>
[*ossia*: <http://web.archive.org/web/20090301172214/http://www.andante.com/profiles/Mahler/symph3.cfm>]
- <http://www.andante.com/profiles/Mahler/symph4.cfm>
[*ossia*: <http://web.archive.org/web/20090303071700/http://www.andante.com/profiles/Mahler/symph4.cfm>]
- <http://www.andante.com/profiles/Mahler/symph5.cfm>
[*ossia*: <http://web.archive.org/web/20090303072355/http://www.andante.com/profiles/Mahler/symph5.cfm>]
- <http://andante.com/profiles/Mahler/symph6.cfm>
[*ossia*: <http://web.archive.org/web/20090228062535/http://andante.com/profiles/Mahler/symph6.cfm>]
- <http://www.andante.com/profiles/Mahler/symph7.cfm>
[*ossia*: <http://web.archive.org/web/20090303071743/http://www.andante.com/profiles/Mahler/symph7.cfm>]
- <http://www.andante.com/profiles/Mahler/symph8.cfm>
[*ossia*: <http://web.archive.org/web/20090303072054/http://www.andante.com/profiles/Mahler/symph8.cfm>]
- <http://andante.com/profiles/Mahler/daslied.cfm>
[*ossia*: <http://web.archive.org/web/20090224081125/http://andante.com/profiles/Mahler/daslied.cfm>]
- <http://www.andante.com/profiles/Mahler/symph9.cfm>
[*ossia*: <http://web.archive.org/web/20090303071655/http://www.andante.com/profiles/Mahler/symph9.cfm>]

http://en.wikipedia.org/wiki/Absolute_music

<http://en.wikipedia.org/wiki/Atonality>

http://en.wikipedia.org/wiki/Das_klagende_Lied

http://en.wikipedia.org/wiki/Das_Lied_von_der_Erde

[http://en.wikipedia.org/wiki/Des_Knaben_Wunderhorn_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Des_Knaben_Wunderhorn_(Mahler))

http://en.wikipedia.org/wiki/Die_drei_Pintos

<http://en.wikipedia.org/wiki/Harmoniemusik>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Kindertotenlieder>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Lied>

http://en.wikipedia.org/wiki/Lieder_eines_fahrenden_Gesellen

[http://en.wikipedia.org/wiki/Lieder_und_Gesänge_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Lieder_und_Gesänge_(Mahler))

http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Gustav_Mahler

[http://en.wikipedia.org/wiki/Lyric_Symphony_\(Zemlinsky\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Lyric_Symphony_(Zemlinsky))

[http://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._6_\(Beethoven\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._6_(Beethoven))

[http://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonata_No._26_\(Beethoven\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonata_No._26_(Beethoven))

http://en.wikipedia.org/wiki/Progressive_tonality

<http://en.wikipedia.org/wiki/Rückert-Lieder>

[http://en.wikipedia.org/wiki/Sinfonia_\(Berio\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Sinfonia_(Berio))

http://en.wikipedia.org/wiki/Spring_Symphony

[http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_\(Beethoven/Cooper\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_(Beethoven/Cooper))

[http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_(Mahler))

[http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_\(Schubert\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._10_(Schubert))

[http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._14_\(Shostakovich\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._14_(Shostakovich))

[http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._1_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._1_(Mahler))

[http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._2_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._2_(Mahler))

[http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._3_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._3_(Mahler))

[http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._4_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._4_(Mahler))

[http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._5_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._5_(Mahler))

[http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._6_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._6_(Mahler))

[http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._6_\(Tchaikovsky\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._6_(Tchaikovsky))

[http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._7_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._7_(Mahler))

[http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._8_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._8_(Mahler))

[http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._9_\(Mahler\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._9_(Mahler))

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Rite_of_Spring

<http://euterpe.blog.br/historia-da-musica/mahler-decima-sinfonia-parte-i>

<http://euterpe.blog.br/historia-da-musica/mahler-decima-sinfonia-parte-ii>

<http://euterpe.blog.br/analise-de-obra/mahler-decima-sinfonia-parte-iii>

<http://euterpe.blog.br/analise-de-obra/mahler-decima-sinfonia-parte-iv>

[http://imslp.org/wiki/Symphony_No.10_\(Mahler,_Gustav\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.10_(Mahler,_Gustav))

<http://www.universaledition.com/Lyric-Symphony-in-7-songs-op-18-for-soprano-baritone-chamber-orchestra-Alexander-Zemlinsky/composers-and-works/composer/796/work/14217>

<http://www.universaledition.com/Lyric-Symphony-in-7-songs-op-18-for-soprano-baritone-chamber-orchestra-Alexander-Zemlinsky/komponisten-und-werke/komponist/796/werk/14217>

outros:

http://pt.wikiquote.org/wiki/Gustav_Mahler

http://en.wikipedia.org/wiki/Curse_of_the_ninth

<http://www.divine-art.co.uk/CD/rev25079.htm>

<http://www.divine-art.co.uk/CD/25079info.htm>

<http://www.paulsterne.net/#!the-mahler-organ-project/cmzo>

http://www.musicweb-international.com/classrev/2003/Jun03/Mahler10_Litton.htm

[crítica de Tony Duggan à gravação da versão Carpenter pela Orquestra Sinfónica de Dallas, dirigida por Andrew Litton]

<http://www.guardian.co.uk/music/2011/jan/27/mahler-carpenter-symphony-no10-review>

[crítica de Andrew Clements em jornal *The Guardian* à gravação da versão Carpenter pela Orquestra do Tonhalle de Zurique, dirigida por David Zinman]

<http://www.flyinginkpot.com/2009/04/concert-review-sso-plays-mahler%E2%80%99s-tenth-symphony-clinton-carpenter-version-mendelssohn-violin-concerto/>

[crítica não assinada à apresentação ao vivo da versão Carpenter pela Orquestra Sinfónica de Singapura, dirigida por Lan Shui, a 3/Abril/2009, em Singapura – *Esplanade Concert Hall*]

<http://www.musicaltoronto.org/2012/06/14/concert-review-toronto-symphony-orchestras-mahler-big-bold-and-rough-hewn/>

[crítica de John Terauds ao concerto da Orquestra Sinfónica de Toronto (Canadá), dirigida por Peter Oundjian, com a Sinfonia nº8 de Mahler, a 14/Junho/2012]

[http://imslp.org/wiki/Des_Knaben_Wunderhorn_\(Mahler,_Gustav\)](http://imslp.org/wiki/Des_Knaben_Wunderhorn_(Mahler,_Gustav))

http://en.wikipedia.org/wiki/Des_Knaben_Wunderhorn

https://pt.wikipedia.org/wiki/Des_Knaben_Wunderhorn

http://www.universaledition.com/tl_files/Komponisten/Mahler/Dokumente/mahler_brochure_2010_2011.pdf (brochura do jubileu Mahler 2010/2011: 150 anos do nascimento/ 100 anos da morte)

<http://mahler.universaledition.com/>
[blog Universal Edition do jubileu Mahler – 2010/2011]

<http://www.universaledition.com/Gustav-Mahler/composers-and-works/composer/448/worklist/?sort=0#page=0>

<http://www.universaledition.com/Gustav-Mahler/composers-and-works/composer/448/aboutmusic>

<http://www.salzburgerfestspiele.at/>

<http://www.arlindo-correia.com/100601.html>

<http://www.therestisnoise.com/>

http://en.wikipedia.org/wiki/Sound_collage

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Dialética>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Rübezahl>

PARTITURAS

MAHLER, Gustav; *A performing version of the draft for the Tenth Symphony prepared by Deryck Cooke*, 2ª ed., Faber Music Ltd./Associated Music Publishers Inc., Londres, 1989

MAHLER, Gustav; *Symphonie Nr.10, Rekonstruktion und Orchestrierung nach Mahlers Entwurf von Rudolf Barshai*, Universal Edition, Viena, 2000

MAHLER, Gustav; *Symphony No.10, Performing edition by Remo Mazzetti Jr.*, Associated Music Publishers Inc., Nova Iorque, 1986 / rev. 1997

MAHLER, Gustav; *X. Symphonie, Bearbeitung von Clinton A. Carpenter*, Associated Music Publishers Inc., Nova Iorque, 1983

MAHLER, Gustav; *Symphony No.10, Performing edition by Joseph Wheeler.*, Associated Music Publishers Inc., Nova Iorque, s.d.

MAHLER, Gustav; *Symphonie Nr.10, Realisation und Weiterentwicklung der unvollendeten Skizzen, Konzertfassung von Yoel H. Gamzou*, Schott, Mainz, 2010

MAHLER, Gustav; *Adagio aus der Symphonie Nr. 10 (Erwin Ratz / Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, Wien)*, Universal Edition, Viena, 1964

- MAHLER, Gustav;** *Adagio aus der 10. Symphonie Instrumentiert für 15 Streicher* von Hans Stadlmair, Henry Litolf's Verlag / C. F. Peters, Frankfurt, 1971
- MAHLER, Gustav;** *Adagio aus der Symphonie Nr. 10 für Kammerorchester* (bearbeitet von Cliff Colnot), Universal Edition, Viena, 2009
- MAHLER, Gustav;** *Adagio aus der 10. Symphonie Re-orchestration for 16 instruments* by Serge Ollive, edição de autor, [França], 2011
- MAHLER, Gustav;** *Symphony No.9, Bearbeitung für Kammerensemble* von Klaus Simon, Universal Edition, Viena, 2011
- MAHLER, Gustav;** *Das Lied von der Erde für Stimme und Ensemble, bearbeitet von Glen Cortese*, Universal Edition, Viena, 2010
- MAHLER, Gustav;** *Symphony No.9* (edição Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft), Universal Edition, Viena, 1968 / corr. 1998
- MAHLER, Gustav;** *Das Lied von der Erde, Eine Symphonie für eine Tenor- und eine Alt- (oder Bariton-) Stimme und Orchester* (edição Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft), Universal Edition, Viena, 1960 / corr. 1990

DISCOGRAFIA

- CD Brilliant Classics 92205: **Mahler**, *Symphony No.10*, reconstruction and instrumentation after Mahler's sketches by Rudolf Barshai [inclui igualmente gravação da Sinfonia nº5]; Junge Deutsche Philharmonie, dir. Rudolf Barshai; s.d. [2003?]
- CD Decca 478 0037: **Schumann**, *The Complete Symphonies – Mahler Edition*; Gewandhausorchester, dir. Riccardo Chailly; © 2007-08
- CD Delos DE 3295: **Mahler**, *Symphony No.10*, Carpenter completion; Dallas Symphony Orchestra, dir. Andrew Litton; © 2002
- CD Emi Classics 5 56972 2: **Mahler**, *Symphony No.10*, a performing version of Mahler's draft, prepared by Deryck Cooke, in collaboration with Berthold Goldschmidt, Colin Matthews and David Matthews; Berliner Philharmoniker, dir. Simon Rattle; © 2000
- CD Harmonia Mundi 901477: **Gustav Mahler**, *Das Lied von der Erde*, version Schönberg - Riehn; Ensemble Musique Oblique, Birgit Remmert (contralto), Hans Peter Blochwitz (tenor), Philippe Herreweghe (dir.); © 1994
- CD NAXOS 8.554811: **Mahler**, *Symphony No.10* (Reconstructed by Joe Wheeler); Polish National Radio Symphony Orchestra, dir. Robert Olson; © 2002
- CD Telarc 80565: **Mahler**, *Symphony No.10*, revised performing version (1997) by Remo Mazzetti, Jr.; Cincinnati Symphony Orchestra, dir. Jesús López-Cobos; © 2000
- DVD AVIE-records AV 2217: **Mahler**, *Symphony No.10* (completed version by Clinton Carpenter published in 1983) & **Qigang Chen**, *Wu Xing – Five Elements*; Singapore Symphony Orchestra, dir. Lan Shui; © SSO 2010

DVD EUROARTS 2054009: **Mahler**, *Symphony No.9*; Gustav Mahler Jugendorchester, dir. Claudio Abbado; © 2004

DVD FOLIPRO – 1210/1: **Mahler**, *Symphony No.10, Welturaufführung der neuen Version von Yoel Gamzou, Realisation und Weiterentwicklung der unvollendeten Skizzen* [Sinfonia nº10, Estreia mundial da nova versão de Yoel Gamzou, Realização e desenvolvimento dos esboços inacabados]; International Mahler Orchestra, dir. Yoel Gamzou; sem data de © [2010]

DVD UNITEL CLASSICA [Deutsche Grammophon] 00440 073 4350: **The Little Drummer Boy, an essay on Gustav Mahler by and with Leonard Bernstein**; © 1985 [© e ® Deutsche Grammophon 2007]